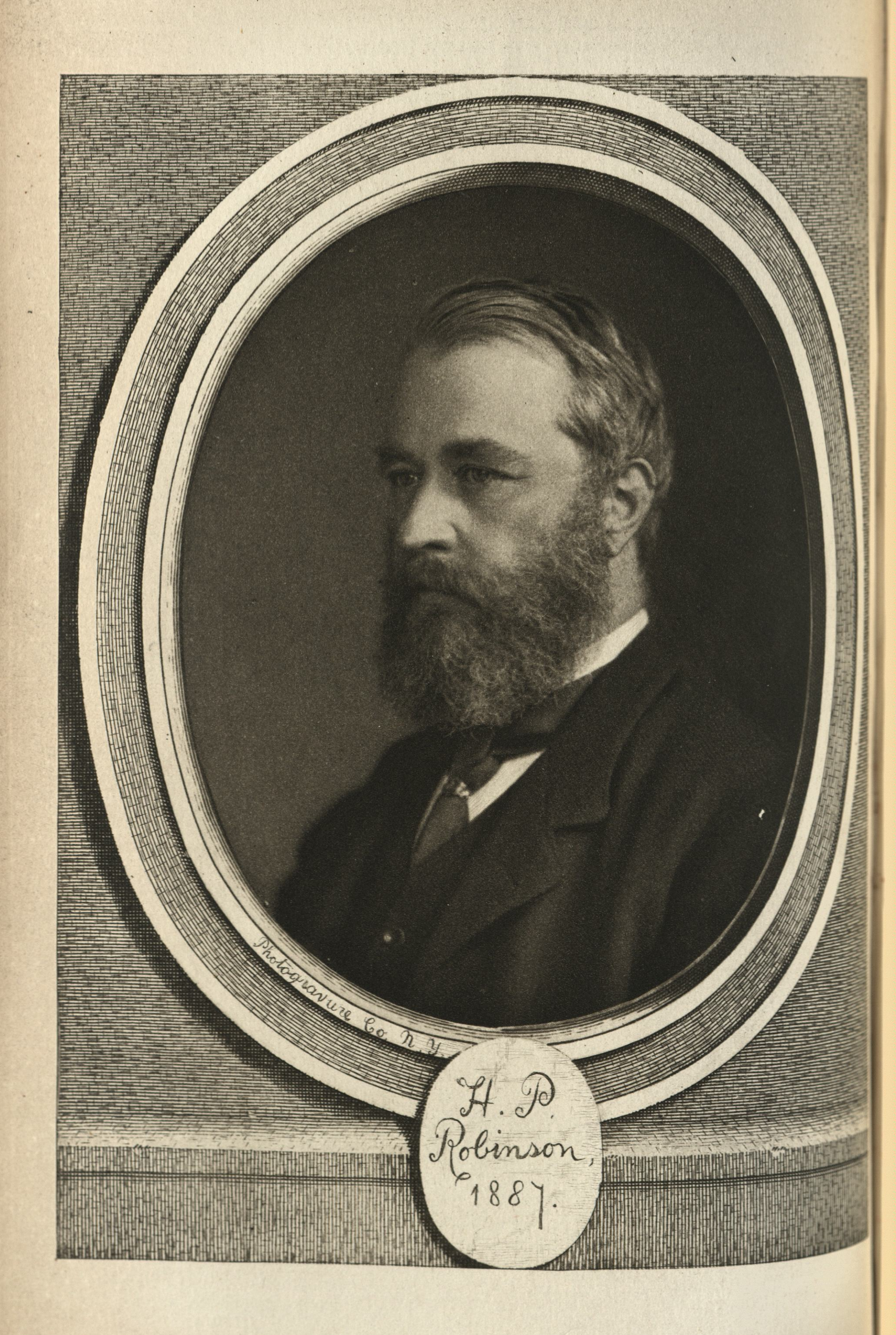
L'ATELIER DU PHOTOGRAPHE

Bruxelles. — Imprimerie A. Lefèvre, rue Saint Pierre, 9.


Photogravure Co. N.Y.
H. P. Robinson,
1887.

55

L'ATELIER

DU

PHOTOGRAPHE.

LA MEILLEURE FORME D'ATELIERS.
FONDS ET ACCESSOIRES.
ÉCLAIRAGE, POSE ET ARRANGEMENT DU MODÈLE.

PAR

H.-P. ROBINSON.

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR HECTOR COLARD,

Membre de l'Association Belge de Photographie.

PARIS,

GAUTHIER-VILLARS ET FILS, IMPRIMEURS-LIBRAIRES,

ÉDITEURS DE LA BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE,

Quai des Grands-Augustins, 55.

1888

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

Les livres que j'ai consacrés au côté artistique de la Photographie ont reçu un accueil si encourageant que je m'aventure à en publier un nouveau.

L'Effet artistique en photographie (1) traitait des principes de l'art. La *Photographie en plein air* (2) était l'application de ces principes à la photographie en dehors de l'atelier. Le présent livre est plus spécialement consacré au portrait.

L'atelier est une chose essentielle pour le portrait. Il y a eu tant de formes d'ateliers soit inventées, soit réalisées ou bien modifiées d'après d'autres, que si un photographe a l'intention de se construire un atelier, s'il consulte les autorités qui pourront, dans cette matière, lui donner un conseil ou lui servir de guide, il se trouve en présence de quelque chose qui ressemble fort au chaos, car pour la plupart des auteurs, il y a... confusion.

Dans les premiers chapitres de mon livre, j'ai décrit succinctement les types principaux d'ateliers; j'ai consacré un chapitre spécial à la forme d'atelier qui me semble la meilleure : j'ai été guidé en cela par une expérience longue et variée et par ce fait que j'ai construit une demi-douzaine d'ateliers pour mon compte personnel et que j'ai fait un grand nombre de plans pour mes amis.

(1) Paris. Librairie Gauthier-Villars.

(2) Paris. Librairie Gauthier-Villars.

Dans tout mon livre, j'ai visé à ne pas essayer de recommander quoique ce soit qui puisse être recommandable mais impossible ; j'ai évité de censurer tout ce dont je ne puis approuver l'emploi quoique cela fasse partie cependant du métier du photographe.

Par exemple, je suis absolument d'avis avec M. Norman Macbeth, dont les conseils en matière d'art sont toujours si sûrs, que le portrait étant la reproduction directe de sujets vivants, le fond et les accessoires devraient être également composés d'objets réels.

Mais je sais que dans la pratique ordinaire d'un photographe portraitiste, il serait pour ainsi dire impossible d'arriver à ce résultat si désirable et j'ai, en conséquence, admis l'emploi des fonds peints.

Les chapitres sur la pose et l'arrangement du modèle sont le résultat de vingt-cinq années de travail quotidien dans l'atelier ; j'espère qu'ils pourront avoir quelque utilité pour le photographe et que le chapitre final aura son application aux autres parties de la profession.

Bien que la plus grande partie de ce livre soit entièrement nouvelle, je dois dire que quelques chapitres en ont déjà été publiés dans le *Photographic News*, journal dans lequel, sans négliger le détail strictement scientifique dont dépend le côté mécanique de la photographie, on a toujours insisté auprès des photographes sur l'étude de l'art comme étant même d'une importance *plus vitale au point de vue de la réussite pour les photographes*, que la science, dans leur profession.

La science, après tout, n'est qu'un moyen pour obtenir des portraits semblable à ce qu'est la fabrication des couleurs pour les peintres.

H.-P. Robinson.

L'ATELIER DE POSE

DU PHOTOGRAPHE

CHAPITRE PREMIER

Des diverses formes d'Ateliers.

Posséder un bon atelier de pose, c'est presque la moitié de ce qu'il faut pour faire de bon travail. Aussi le plan et la construction de l'atelier ont-ils été, depuis le commencement de la photographie, l'objet de préoccupations incessantes et de sérieuses recherches.

Un opérateur adroit pourra naturellement faire des portraits présentables si même il a à vaincre de grandes difficultés, de même qu'un maladroit fera toujours de mauvaise besogne, aussi bon que puissent être ses outils. Mais j'estime que tous ceux qui pratiquent un art ne devraient jamais laisser distraire leur attention de leurs travaux, par suite d'un défaut dans leurs instruments de travail; et, pour un photographe de portraits, l'atelier est un instrument de l'importance la plus grande.

Je me propose, par conséquent, de donner un aperçu succinct des plus importantes des formes nombreuses d'ateliers qui ont été réalisées ou proposées. Quelques unes d'entre elles peuvent avoir des avantages particuliers que ne possèdent pas les autres, tandis que, dans bien des cas, la forme de l'atelier doit être déterminée

par l'espace dont on dispose. Quoiqu'il en soit, en passant en revue tous les systèmes, il se peut que, si un photographe ait à bâtir un atelier ou simplement à le modifier, il trouve quelques données qui lui seront utiles. Je donnerai ensuite les plans et la description d'un atelier que je sais, par expérience, devoir offrir les plus grands avantages pour le travail courant.

Une particularité des photographes, c'est qu'ils préconisent constamment des modifications, et ce n'est pas seulement dans le domaine des procédés chimiques; mais cette manie s'est encore étendue aux ateliers dans lesquels ces procédés sont employés. Les formes des ateliers de poses ou ateliers vitrés, ainsi qu'on les appelait primitivement, ont exercé l'ingéniosité des inventeurs depuis l'époque de la découverte de la photographie.

Tout d'abord, ainsi que l'indique le nom, on employa autant de verre que possible; lorsqu'on pouvait disposer d'un espace découvert pour cette bâtisse, l'atelier était tout en verre. Après un certain temps, l'expérience démontra que l'on pouvait faire un portrait aussi rapidement, et avec de meilleurs résultats, lorsqu'on se servait de moins d'éclairage. La surface de l'espace qui laisse passer la lumière a été réduite progressivement, jusqu'au moment où l'on a reconnu qu'un éclairage plus restreint, convenablement arrangé, est des plus suffisants dans la plupart des cas.

Les formes données aux ateliers ont été très nombreuses et parfois même fantastiques dans certains cas : au point de vue du coût et du style, elles allaient du palais d'Aladin à l'abri le plus modeste. On a fait des ateliers à un seul versant appuyés contre un mur, en dos d'âne, en tunnel avec de nombreuses variantes, et, parmi les idées les plus bizarres, des ateliers tournants, d'autres qui ressemblaient à un accordéon gigantesque; pendant quelque temps même, on préconisa un toit circulaire ou en forme de dôme, sous l'empire de cette idée tout-à-fait fausse que les courbes du dôme concentreraient la lumière et la rendraient plus puissante.

Dans un ordre d'idées analogue, on avait pensé que, la lumière la plus active se composant des rayons bleus du spectre, le verre bleu donnerait plus de lumière, et les photographes garnirent leurs ateliers avec du verre bleu. On devine facilement l'aspect

cadavérique que cela donnait au modèle, mais on voit difficilement les avantages de ce système.

De toutes les formes, les toits à un versant, ceux à deux versants, avec quelques modifications pour les adapter à la position dans laquelle ils sont bâtis, sont les seuls qui soient restés en faveur parmi les photographes.

Le toit à un versant est le plus simple et, lorsqu'il peut être établi contre une muraille élevée qui le protège du soleil, c'est un des meilleurs. Il convient particulièrement aux petits ateliers ceux, par exemple, qui n'ont pas plus de 11 à 12 pieds de large ($3^{m}30$ à $3^{m}60$).

Il n'est pas nécessaire que le toit soit entièrement en verre.

La figure 1 donne en section, les lignes d'un petit atelier très commode et qui pourrait être construit à très peu de frais. Si l'on peut lui donner une longueur de 25 pieds ($7^{m}50$), on aura tout ce qu'un amateur peut désirer.

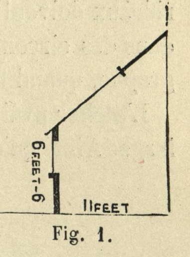


Fig. 1.

En ce qui concerne l'éclairage, je préfère supprimer la lumière de côté, et avoir la paroi verticale en maçonnerie, et plus basse de 2 pieds (60 centimètres). La lumière viendrait alors d'un toit peu élevé; mais il y a bien d'autres choses dont nous devons nous occuper d'abord.

Dans un atelier aussi étroit, il n'y aurait pas la place nécessaire pour mettre à l'arrière plan un fond de grandeur nature qui ne doit pas avoir moins de 8 pieds ($2^{m}40$) en hauteur; si la porte est pratiquée dans le côté, on n'aura pas trop de hauteur avec 6 pieds 6 pouces ($1^{m}95$).

L'atelier à deux versants est en réalité le même que celui à un versant, il n'en diffère que par la construction du toit. L'atelier que je décrirai en détail n'étant qu'une modification de cette forme, il est inutile que je m'attarde pour le moment à en donner la description.

La plupart des ateliers les plus anciens de Londres et des autres grandes villes ont été construits en enlevant simplement une partie du toit du grenier d'une maison et en la remplaçant par du

verre, et bien des choses excellentes ont été faites dans des circonstances des plus désavantageuses. Un exemple typique d'ateliers construits dans ces conditions, c'est celui de feu T. R. Williams, Regent street. Les photographes doivent se souvenir que, sous bien des rapports, tels que la délicatesse et la perfection du modelé, les œuvres de Williams furent pendant longtemps sans rivales. Pendant de longues années, ses portraits firent l'étonnement, l'envie et l'admiration de tous les photographes. Sans recommander pour cela qu'on l'imite, excepté dans les cas où les exigences empêchent de faire autrement, je pense que mes lecteurs trouveront quelque intérêt à voir le dessin et à lire la description de cet atelier, écrite lorsque Williams avait atteint le summum de la renommée : cela démontrera surtout dans quelles limites les rideaux doivent être employés lorsqu'on doit faire de bon travail dans des circonstances si mauvaises qu'elles ennuient le photographe, quand l'atelier est situé en plein soleil.

L'atelier avait 30 pieds (9 mètres) de long sur 17 pieds (5^m10) de large. Ainsi qu'on le verra dans la figure 2, la lumière principale

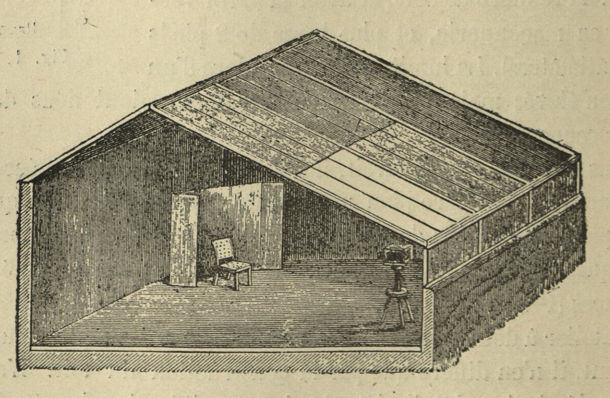


Fig. 2.

vient du toit qui descend suivant la direction de la longueur de l'atelier et non pas, comme dans le toit à un versant, suivant la largeur. La hauteur au faîte était de 16 pieds (4^m80), et jusqu'à la gouttière de 8 pieds (2^m40). Le verre couvrait entièrement le plus

long côté du toit. Généralement les panneaux à l'extrémité de l'atelier étaient couverts de rideaux, de telle sorte que la chambre était éclairée entièrement par une lumière venant du haut, regardant le sud-ouest.

Le modèle et la chambre noire étaient placés suivant une diagonale allant d'un coin à l'autre; deux fonds, l'un regardant l'autre vers la lumière, étant généralement placés comme agencement. Quelques uns de ces détails ont été supprimés dans le croquis afin de donner un aspect plus net de l'intérieur.

Des ailes mobiles, recouvertes de calicot bleu, étaient placées à chaque côté du fond; elles servaient dans certains cas à intercepter la lumière directe, dans d'autres, elles remplissaient l'office de réflecteur.

Le toit était garni de trois rangées de rideaux, chaque rangée étant composée de trois rideaux, placés les uns au-dessus des autres — l'un de calicot bleu foncé, le second de calicot blanc épais, et le troisième de calicot blanc mince ou de mousseline.

Par un arrangement judicieux de ces rideaux, on pouvait obtenir presque tous les effets d'éclairage.

Le croquis montre un système d'arrangement souvent employé. Au-dessus d'un tiers du toit et à la moitié du tiers suivant, les rideaux bleu foncé étaient tirés pour exclure presque toute lumière; sur l'autre moitié de la section du milieu, un rideau blanc était tiré et également au-dessus du tiers restant. Un sixième du toit, et cela dans la position la plus éloignée du modèle, laissait passer la lumière à travers le verre nu; lorsque le soleil brillait, on interposait le rideau en mousseline mince.

On voit donc que la lumière principale était souvent une forte lumière concentrée de côté, la concentration donnant des ombres portées d'un plus grand effet, tandis que la quantité de lumière adoucie, admise par les rideaux minces, éclairait les ombres, en empêchant les ombres trop épaisses et la dureté.

Outre les rideaux déjà décrits, il y avait deux autres rideaux épais qui pouvaient être utilisés à l'occasion; ils étaient placés assez près de la tête du modèle et pouvaient servir à empêcher toute lumière verticale sur la tête.

Tous les rideaux étaient fixés sur des rouleaux à ressorts, placés près du sommet du toit, et pouvaient être facilement tirés de manière à couvrir une portion quelconque du toit.

Il eût été difficile certainement d'avoir une forme et une situation d'atelier plus incommodes, offrant plus de difficultés à l'opérateur, alors que la complication des trois rangées de rideaux, outre les réflecteurs, était suffisante pour déconcerter un photographe; mais tout cela était manœuvré par un homme excessivement capable, qui produisit quelques unes des œuvres les plus délicates que l'on eût vues jusqu'alors. Il s'ensuivit que les photographes, ne faisant pas de distinction entre les outils et le metteur en œuvre, comme cela arrive souvent, estimèrent que la réussite provenait du collodion, du bain d'argent et des révélateurs, et surtout de l'atelier vitré. Cela provoqua des imitations qui peu à peu se rapprochèrent de la forme en tunnel et de ses nombreuses variétés; pendant un certain temps, cette forme fut préconisée, mais bientôt on l'abandonna.

Un photographe américain a perfectionné la forme d'atelier que nous venons de décrire; en admettant de la lumière de côté, en même temps que la lumière du haut. Après la description de l'atelier de Williams, l'illustration (fig. 3) suffira amplement.

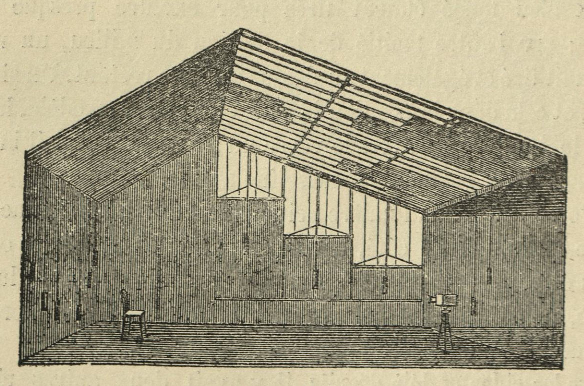


Fig. 3.

L'atelier en tunnel est un exemple du mal que font des photographes habiles qui produisent des œuvres réellement belles dans

des circonstances difficiles. Par la pratique de ses aptitudes naturelles si extraordinaires, sa patience et son adresse, Williams a produit des œuvres remarquables au point de vue des beautés techniques d'ombre et de lumière.

En modifiant la même espèce d'éclairage, mais avec l'addition d'un tunnel pour placer la chambre noire, Reylander est parvenu à réaliser en photographie un grand nombre d'idées poétiques. Immédiatement les autres photographes en conclurent que tout résidait dans la forme de l'atelier, et on se mit à construire des tunnels. Comme je l'ai déjà dit, les photographes ont une tendance aux changements et il se produisit une véritable furie de modifications de tunnel.

On eut recours à tous les plans imaginables pour faire dépenser l'argent des photographes et pour leur faire perdre l'esprit. Et la fin de tout cet engouement fût que tous les photographes, capables de supporter les frais de ces expériences onéreuses, renoncèrent à tout cela et en revinrent à l'ancien atelier oblong avec toit à un ou deux versants. Mais il est bon que tous ceux qui ont l'intention de construire un atelier connaissent au moins ces expériences, surtout maintenant que l'une des objections à l'emploi de ces formes — la longueur de la pose — n'existe plus.

Les premiers ateliers de ce genre semblent avoir eu une forme analogue à celle de l'atelier de Williams, mais dans des dimensions plus restreintes et avec une partie obscure où se trouvait la chambre noire; c'est de là que vient leur nom.

Voici un diagramme (fig. 4) et la description d'un petit atelier construit par un amateur.

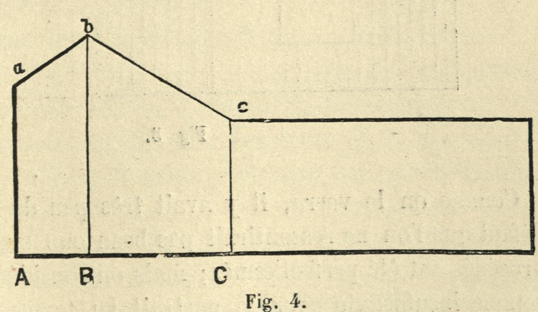


Fig. 4.

La longueur totale est de 28 pieds ($10^{m}80$); dans cette dimension, 5 pieds ($1^{m}20$) de chaque côté et au-dessus du fond sont

opaques; il y a 10 pieds (1^{m}20) de verre et la partie restante, où tunnel de 14 pieds (4^{m}20) est en bois. La hauteur de l'atelier véritable est de 11 pieds (3^{m}30) en *b* et de 7 pieds (2^{m}10) en *c*, la largeur de 10 pieds (3 mètres).

La partie réservée à la chambre noire, dans laquelle il n'y a pas de lumière, a 8 pieds (2^{m}40) de large. Les côtés ont, à droite et à gauche, des vitres jusqu'à 10 × 7 pieds (3 × 2^{m}10). Le toit de *b* à *c* est en verre. Les parties opaques du toit sont en zinc. Il y a une porte de chaque côté en *C*; ces deux ouvertures, étant placées vis à vis l'une de l'autre, permettent une ventilation rapide.

Un petit laboratoire est placé dans la partie obscure.

La situation de l'atelier est telle que le modèle regarde le nord-est, l'atelier ayant une lumière non interrompue du nord et de l'est, tandis que les lumières du sud et de l'ouest sont considérablement atténuées. Les rideaux sont arrangés de manière à pouvoir laisser passer la lumière, soit à droite, soit à gauche du toit, suivant la nécessité.

Le plus important des ateliers en tunnel, l'un de ceux qui attirèrent toute l'attention pendant un certain temps, fut celui construit par Reylander (fig. 5).

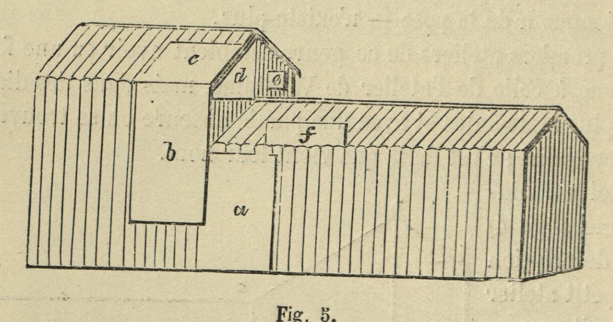


Fig. 5.

Comme on le verra, il y avait très peu de lumière admise, défaut que l'on ne ressentirait pas beaucoup maintenant que les procédés ont été perfectionnés; mais on considérait cette lumière comme insuffisante pour le portrait au temps du collodion; la lumière venait d'un côté seulement, ce qui est une faute grave.

Reylander était célèbre par ses études artistiques, et l'une des choses les plus frappantes dans ses œuvres était la connaissance qu'il avait de l'éclairage du modèle. Il adopta tour à tour presque toutes les variétés d'éclairage pour servir à des projets spéciaux, et cela toujours avec succès.

A l'éducation d'un artiste, Reylander avait ajouté de nombreuses années de pratique comme photographe, non-seulement en faisant des portraits de convention, mais en exécutant des études artistiques et des tableaux complets. Son œuvre intitulée : « *Two ways of life* » (les deux chemins de la vie), sera présente à tous les esprits aussi longtemps que l'art existera.

Dans la pratique de son art, il eut recours à une grande variété d'effets d'éclairage, mais avec toute sa merveilleuse adresse et malgré les ressources de son esprit, il trouva souvent de la difficulté à réaliser ce qu'il désirait, et il fut heureux lorsque les circonstances l'obligèrent à abandonner cet atelier.

En dessinant cet atelier, le but principal du constructeur était d'arriver à un système d'éclairage analogue à celui employé par les peintres; de cette façon, l'atelier pouvait servir à un peintre, les mêmes conditions de lumière et d'ombre, existant dans une photographie, qui sont nécessaires pour peindre.

Il n'y a aucune raison pour douter que la même lumière sera souvent convenable pour le portrait et la photographie en général, le seul défaut résidant dans la quantité de lumière, qui fut reconnue comme insuffisante pour tous les modèles, sauf pour les plus tranquilles d'entre eux.

La forme en tunnel avait également l'inconvénient, commun à ces ateliers, de paraître si singulière et d'un effet si triste qu'elle avait une influence matérielle sur l'expression du modèle.

L'atelier en question (fig. 5) était construit en fer corrugué ; la longueur totale était de 30 pieds (9 mètres). La partie consacrée au modèle avait 10 pieds ($3^{m}30$) de long sur 11 pieds ($3^{m}30$) de large; la partie de 20 pieds restant se recourbant en dedans vers les portes et devenant plus étroite de telle sorte qu'à l'extrémité opposée, où se trouvait le cabinet noir, elle n'avait plus que 7 pieds ($2^{m}10$).

La lumière provenait des espaces blancs *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f* (dans la figure 5), et tombait du nord-est. La porte *a* consistait en un panneau de verre de 7 pieds de haut sur 3 pieds de large ($2^m10 \times 0^m90$). La fenêtre adjacente *b*, également en verre, avait 7 pieds sur 5 ($2^m10 \times 1^m50$). Avec la partie *e* dans le toit, de 5 pieds sur 3 ($1^m50 \times 0^m50$), on avait donc trois parties vitrées, en verre blanc, qui constituaient la source principale de lumière.

De l'autre côté, pas de verre du tout, mais l'intérieur était peint en blanc pour donner des lumières réfléchies. Les lumières secondaires *d*, *e*, *f*, étaient généralement recouvertes de rideaux, leur objet étant de donner une lumière diffuse, indirecte, pour adoucir les ombres.

On voit que le modèle était éclairé latéralement, et par le côté du toit, la lumière de face et la lumière verticale directe étant écartées. La chambre noire se trouvait dans une obscurité comparative, ce qui permettait à l'opérateur de mettre au foyer sans l'aide d'un voile. L'œil du modèle également regardait dans le noir, avantage sérieux lorsqu'on considère l'effet éblouissant de certains ateliers de ce temps là, mais qui a moins d'importance maintenant que l'on emploie moins de lumière dans tous les ateliers.

Une des plus utiles modifications de cet atelier, fut celle inventée par le colonel Stuart Wortley. Dans cet atelier, il y avait une bien plus grande quantité de lumière que dans celui de Reylander. Si nous examinons la figure 6, nous verrons que la longueur

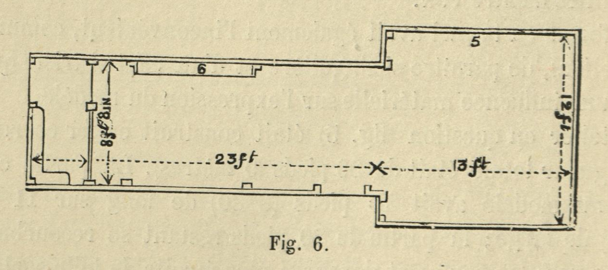


Fig. 6.

totale était de 36 pieds (10^m80); la partie constituant réellement l'atelier avait 12 pieds de large sur 13 de long ($3^m60 \times 3^m90$). La

partie obscure, où se trouvait la chambre noire, avait 23 pieds de long sur 8 pieds de large. L'extrémité était divisée pour faire le cabinet noir. La partie marquée 6 avait une rangée de tablettes destinées à divers usages.

En se reportant à l'élévation (fig. 7), on verra que la partie de l'atelier de pose avait 12 pieds de haut ($3^{m}60$) jusqu'au toit. L'un

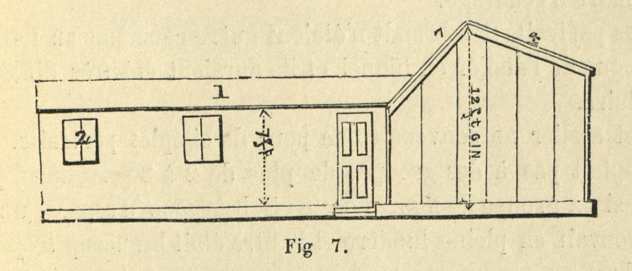


Fig 7.

des côtés était entièrement en fer corrugué, depuis le sol jusqu'à 7 pieds de hauteur, et le restant jusqu'au toit en verre clair. Ceci constituait une caractéristique des plus distinctives et d'une grande valeur. Le panneau de face, en pente (7), était en verre clair. La partie opposée de l'atelier était opaque, une lumière réfléchie seulement étant obtenue sur ce côté. Le toit (4) aussi était opaque. Les seules parties ayant du verre se trouvaient d'un côté de la partie réservée au modèle et la partie en pente du toit (7). A l'exception des parties vitrées, la construction était établie principalement en bois d'un pouce, recouvert de feutre asphalté. La partie non éclairée avait 7 pieds de haut. La fenêtre, marquée 2, était en verre orange pour le cabinet noir.

Chaque panneau en verre était garni de deux jeux de rideaux, l'un blanc, l'autre noir, se mouvant indépendamment l'un de l'autre.

La forme en tunnel était sujette à bien des objections, dont voici les principales :

Lorsque les rideaux ou stores étaient relevés, la lumière venait en plein de front, ce qui est la plus mauvaise lumière à employer en photographie. Pour avoir une tête bien éclairée, il fallait une connaissance approfondie de l'effet des stores, et avec cela,

beaucoup d'embarras dans leur emploi ; et lorsque la tête était bien éclairée d'un côté, — c'est à dire lorsque le modelé était bon – elle était mal éclairée d'un autre ; il n'y avait pas assez de lumière.

La variation dans les effets possibles était limitée. Il y avait peu de chance d'obtenir un autre effet que celui donné par le système ordinaire d'éclairage.

Les portraits Rembrandt n'étaient guère communs au temps de la vogue de l'atelier en tunnel et ils auraient été très difficiles à produire.

Cet atelier ne convenait que pour de simples portraits. Il ne s'adaptait pas à des groupes de plus de 2 à 3 personnes, parce que, si un groupe de figures occupait beaucoup d'espace, un côté se trouvait en pleine lumière et l'autre était beaucoup trop dans l'ombre.

L'effet général était extrêmement triste. Le tunnel avait une apparence lugubre de donjon, qui était aussi déprimante pour le modèle que pour l'opérateur.

Comme je ne veux pas faire l'historique de la construction des ateliers, il ne vaut guère la peine d'entrer dans plus de détails au sujet des autres formes données à l'atelier. La question pour les photographes pratiques se pose ainsi : — Quelle est la meilleure forme d'atelier à construire ? — J'espère, dans le chapitre suivant, répondre à cette question importante.

CHAPITRE II

De la meilleure forme d'Atelier.

Il peut sembler quelque peu dogmatique d'affirmer qu'il n'y a rien de parfait et d'absolument meilleur dans ce monde inventif et toujours changeant, où le dernier mot d'aujourd'hui n'est que le précurseur du progrès de demain. Mais, après une expérience de nombreuses années, après avoir dépensé beaucoup d'argent et d'ingéniosité pour essayer d'inventer quelque chose de neuf, les photographes pratiques conviennent que, pour les ateliers à portraits, on n'a pas encore inventé de forme qui puisse se comparer à celle des ateliers à un ou deux versants. C'est sur ce principe général qu'est basé l'atelier que je vais décrire et recommander.

Il est une vérité que l'on ne peut contester : c'est que le meilleur moyen d'arriver à ce que l'on désire, c'est de découvrir ce dont on a besoin. Essayons donc de déterminer les points nécessaires à considérer dans le tracé du plan d'un atelier bien entendu.

L'expérience a démontré que la première condition est de supprimer la lumière directe du soleil et de ne se servir que de la lumière diffuse.

Par conséquent, l'intérieur de la construction doit être bien protégé contre les rayons directs du soleil.

Les arrangements pour distribuer la lumière doivent être simples, afin d'être à la disposition immédiate de l'opérateur; tous les systèmes compliqués de stores ou de rideaux doivent être rejetés.

On doit pouvoir se servir des deux extrémités de l'atelier, de sorte que la lumière puisse être dirigée de droite ou de gauche sur le modèle.

La grandeur de l'atelier doit être suffisante pour que toutes les

opérations nécessaires s'y fassent sans inconvénient, mais elle ne doit pas être exagérée au point de rendre l'atelier incommode ou difficile à manier.

L'atelier doit avoir un aspect gai, offrir l'agrément du chez soi, et surtout ne pas ressembler à une chambre encombrée, ce qui n'arrive que trop souvent. Il doit être frais en été et suffisamment chaud en hiver.

Enfin, le cabinet de toilette et le laboratoire doivent être à portée immédiate; ce dernier doit être commode et garni de tables, tablettes, etc. La lumière et la ventilation doivent être parfaites.

Dimensions.

La première chose en dessinant le plan d'un atelier, c'est d'en décider la grandeur. Ceci est souvent déterminé par l'espace dont on dispose, mais nous supposons avoir un emplacement suffisant.

Un grand atelier, comme un grand livre, est un mal.

Il est bon d'avoir beaucoup d'espace pour se mouvoir et pour contenir les meubles et les accessoires nécessaires ; mais lorsque l'atelier dépasse certaines dimensions, il devient très difficile à employer.

La longueur peut en partie être déterminée par la grandeur des portraits que l'on veut faire ; si l'atelier doit être assez long pour prendre un portrait-album d'un modèle en pied et debout, plus un peu de facilité, il suffira de 28 pieds ($8^{m}40$).

En largeur, il doit y avoir assez d'espace pour une rangée de meubles tout le long d'un côté, et, du côté du mur, de la place pour des tablettes, des fonds, des appuis-tête, etc. Tous ces accessoires indispensables de chaque côté prendront environ 4 pieds 6 pouces ($1^{m}35$); il y aura donc un espace libre de 9 pieds 6 pouces ($2^{m}85$), si la largeur totale est de 14 pieds ($4^{m}20$). Naturellement, cet espace libre peut être agrandi au besoin, en enlevant les meubles, si cela est nécessaire pour prendre de grands groupes.

Ces dimensions suffisent pour tous les cas. Le photographe qui

recherche des effets très variés demandera plus d'espace pour les fonds et les accessoires, mais il vaut mieux pour cela se servir d'une chambre en plus, plutôt que de transformer la partie utile de l'atelier.

Inclinaison du toit.

On a écrit pas mal de sottises au sujet de l'effet produit par l'angle du toit par lequel la lumière pénètre. Les uns disent que si le toit est trop droit, la lumière sera réfractée au-dessus de la tête du modèle; les autres prétendent que si le toit est trop plat, la lumière sera dirigée vers les pieds du modèle. Tout cela a été sérieusement démontré à l'aide de diagrammes, mais néanmoins cela n'est pas vrai. On trouvera que la quantité de lumière dépend de la grandeur de l'ouverture par laquelle la lumière est admise, et, dans quelque mesure, de la proximité de l'objet à photographier par rapport à cette ouverture, et l'espace de ciel vu de la chaise du modèle.

Dans l'atelier ordinaire à un versant, le toit a généralement une inclinaison de 35° à 45°. Lorsqu'il n'est pas plus incliné que cet angle, si l'atelier n'est pas protégé au sud par une construction élevée, le soleil pénètrera et sera des plus gênants pendant la plus grande partie du jour; il faudra se servir de stores spéciaux et d'autres dispositifs très ennuyeux. Un très petit changement dans l'inclinaison du toit vitré remédiera à tout cela.

Tout le monde sait que, sous nos latitudes, le soleil n'atteint jamais une altitude méridienne plus grande que 62° 30′, ainsi qu'on le verra dans le diagramme placé à la fin de ce chapitre (fig. 10), qui montre les altitudes les plus élevées et les plus basses de l'hiver et de l'été. Si donc l'inclinaison du toit est égale à l'angle de l'altitude la plus élevée, 62° 30′, ou même si elle est plus droite, il n'y a pas d'ennui à craindre du soleil.

La qualité du verre pour le toit vitré a été le sujet de longues controverses. Le verre à vitres est celui qui convient le mieux. Il a le mérite d'être bon marché, il a de plus l'avantage de ne pas

avoir autant de tendance à jaunir la lumière ainsi que le font d'autres espèces de verres.

Les vitres doivent être aussi grandes que le permet la construction. Dans le chapitre qui traite de l'éclairage du modèle, je parle de verre dépoli pour une partie du toit; nous y reviendrons en parlant de ce sujet.

Les autres dimensions à considérer sont la hauteur des parois latérales et du faîte.

On a donné généralement aux parois latérales 8 à 9 pieds ($2^{m}40$ à $2^{m}70$) jusqu'à la gouttière. Cette construction nécessitait l'emploi d'une grande quantité de bois à la jonction de la paroi latérale et du toit; et c'est en cet endroit que la lumière la plus importante doit passer sans obstruction. On a beaucoup insisté sur la nécessité d'avoir des parois latérales peu élevées, afin que, dans une carte de visite, les pieds puissent être convenablement éclairés.

On est devenu plus sage maintenant. Il n'y a pas de nécessité d'admettre aucune lumière plus bas que 4 pieds 6 pouces ($1^{m}35$) ou 5 pieds ($1^{m}50$).

Si l'on décide de la hauteur de l'atelier jusqu'au toit, on obtient la dimension principale, et la section de l'atelier prend la forme donnée dans la figure 10.

Si l'atelier est placé contre un bâtiment, il vaut mieux que la partie non vitrée du toit soit plate et recouverte de zinc ou de plomb; on peut l'utiliser soit pour l'impression, soit pour construire encore au-dessus. Mais si l'atelier est à découvert, alors le toit peut prendre la direction des lignes pointillées. La muraille sur laquelle il repose ne doit pas avoir moins de 8 pieds ($2^{m}40$) de hauteur, sinon il n'y aurait plus assez d'espace pour déplacer les fonds. La différence d'inclinaison des deux côtés du toit donne un vilain aspect au pignon, mais ceci, dans la plupart des cas, est coupé par les autres bâtisses.

La lumière doit venir du nord; si elle s'incline vers le nord-est, cela n'en vaut que mieux. Pendant les longues journées d'été, aussi droit que soit le toit, le soleil pénètrera dans l'atelier le matin de bonne heure et le soir. Si l'atelier est tourné vers le

nord-est, le soleil aura disparu avant que l'on ne commence à travailler, et l'atelier sera mieux protégé contre les rayons du soleil pendant l'après-midi.

Les deux extrémités de l'atelier doivent servir comme fonds.

Stores et rideaux.

Les stores doivent manœuvrer facilement ; il faut pouvoir les atteindre aisément pour les changer. Les rouleaux de stores à ressorts sont bons, bien qu'ils se dérangent de temps en temps. J'ai trouvé qu'il était pratique de faire remonter les stores au moyen de contrepoids. Il sera traité spécialement des rideaux et des stores dans le chapitre qui traite de l'éclairage du modèle.

Aspect de l'atelier.

Une grande partie de la réussite du portrait dépendra de l'effet du photographe et de son atelier sur le modèle. Le « traitement » du modèle par le photographe sera étudié plus tard ; il suffira de dire, pour le moment, quelques mots sur l'aspect de l'atelier.

Pour ma part, j'aime que l'atelier ait l'effet d'une chambre habitée, meublée avec modération, semblable à celles que les modèles peuvent avoir chez eux ; il faut éviter d'un côté la mesquinerie et de l'autre, l'ostentation. Il ne faut pas qu'il y ait un trop grand déploiement d'objets, même s'ils sont de bon goût. L'effet doit se produire sur le visiteur comme une chose toute naturelle.

On ne peut pas cacher les instruments de l'art photographique, et il n'est pas à désirer qu'on le fasse. Ce que je reproche surtout, c'est le désordre et l'encombrement d'un grand nombre d'ateliers. Les chambres noires, les accessoires, les fonds doivent être dans l'atelier, mais en bon ordre. J'aime à avoir le centre de mon atelier tout à fait libre, sauf pour la chambre noire et, peut être, pour une table ou une chaise près du fond et les meubles rangés le long des murs, prêts à être employés lorsque cela est nécessaire.

Un atelier d'apparence gaie a une grande influence sur beaucoup de gens. Le tunnel était préconisé pour cette singulière raison qu'il aidait à l'expression et c'était précisément le contraire qui se produisait.

Il y a des gens dont le tempérament ne leur permet pas de sembler de bonne humeur, s'ils doivent regarder un espace mélancolique. Il est déjà assez ennuyeux de devoir se trouver dans une chambre qui n'est pas familière et de subir une opération singulière, sans que l'on y ajoute le malaise d'être photographié dans une chambre peu ou pas du tout confortable.

En règle générale, il faut éviter les contrastes violents dans l'ameublement d'un atelier; tout doit être aussi tranquille et aussi harmonieux que possible. Le papier de tenture doit être simple. d'un dessin très calme et d'un ton gris chaud.

Le tapis présente certaines difficultés. Je préfère, pour l'apparence, avoir des tapis dans tout l'atelier, mais alors on ne déplace plus aussi facilement les fonds et les meubles. Il vaut mieux, par conséquent, couvrir le plancher avec du linoleum d'un dessin simple et petit et avoir des carpettes à chacune des extrémités où les modèles se placent ordinairement. Il est facile maintenant de se procurer des carpettes d'un dessin convenable. Les tapis indiens et persans sont très utiles.

Il doit y avoir à chaque extrémité de l'atelier un fond fixe; d'autres fonds peuvent être tendus sur des cadres à roulettes, dans le but de les changer rapidement sans aucune peine.

Température et ventilation.

Ce sont deux choses qui méritent une grande attention. Beaucoup de gens redoutent de faire faire leur portrait par crainte de la chaleur suffocante de l'atelier de pose. Il est agréable, ainsi que cela m'arrive souvent, d'entendre dire par les visiteurs qui entrent dans l'atelier, même par les jours les plus brûlants : « Ah! c'est certainement l'endroit le plus frais de la ville. »

On n'arrive à avoir un atelier confortable pendant les canicules,

que s'il est voisin au sud d'un bâtiment élevé. J'ai eu un atelier de la forme en dos d'âne dans lequel j'ai souffert terriblement de la chaleur, bien que la partie exposée au sud fut construite en matériaux solides. Le côté sud du toit était couvert d'ardoises, et devenait très chaud. Je remédiai à cet inconvénient au moyen d'un store en bois qui couvrait tout le toit en ardoise; il était fixé à 30 centimètres du toit, de telle manière que l'air pouvait circuler librement entre les deux. Le store dépassait le faîte du toit, ainsi qu'on le voit fig. 8. L'éclairage était aussi bon et aussi intense qu'avant; ceci me suggéra l'idée de placer le toit de tout atelier à un angle assez aigu pour que le soleil ne puisse pas dépasser le faîte, par les jours les plus longs.

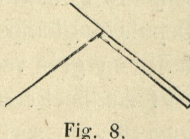


Fig. 8.

Cabinet de toilette.

Il doit être situé près de l'atelier. J'en ai vu plus d'un qui était placé à un étage inférieur à celui de l'atelier, ce qui est très peu commode et peut provoquer la confusion. Une seconde chambre sera très utile.

Antichambre.

Une antichambre, située entre le salon de réception et l'atelier, est une chose précieuse; elle sert à deux fins. Il est quelquefois bon de mettre en relief un certain portrait et de le séparer de la masse de l'exposition générale, et il est souvent excellent de pouvoir indiquer aux amis du modèle un endroit où ils puissent se retirer pendant la pose.

Laboratoire.

Il n'est pas de partie de l'atelier plus négligée que celle-là. Un cabinet quelconque semble suffisant comme laboratoire, et il n'y a pas de chambre dans un établissement photographique qui mérite davantage toute l'attention. La santé, la vue, l'agrément et, en

grande partie, la qualité du travail dépendent de cette installation. Il doit y avoir assez d'espace pour faire toutes les opérations à l'aise.

Les tables doivent être grandes et il faut un nombre suffisant de rayons pour contenir tout, sauf la poussière.

Généralement on faisait les cuvettes en bois recouvert de gutta-percha ou de glu marine; on n'en avait que des ennuis. Les cuvettes en porcelaine blanche sont coûteuses et ne peuvent pas toujours s'obtenir assez grandes pour tout ce que l'on doit faire. Depuis longtemps, j'ai employé les cuvettes de Doulton; elles sont faites en grès verni, coûtent peu de chose, s'obtiennent dans tous les formats et conviennent également à tous les usages. Une de ces cuvettes me sert pour l'hyposulfite, et une série pour le lavage des épreuves.

Une ventilation parfaite est absolument nécessaire. L'atmosphère du laboratoire n'est plus aussi suffocante et aussi malsaine qu'au temps du collodion, mais il se produit encore des vapeurs délétères provenant de l'ammoniaque et d'autres produits chimiques. Le présent chapitre traitera plutôt du plan que de la construction. Voici un croquis (fig. 9) pour un ventilateur donné par M. N. K. Cherriel. Il admet l'air, mais intercepte la lumière. Le dispositif consiste en une longue boîte, munie d'une ouverture (AB) qui court tout le long de la partie supérieure de la façade et d'une ouverture similaire (OP) suivant le côté supérieur de la partie

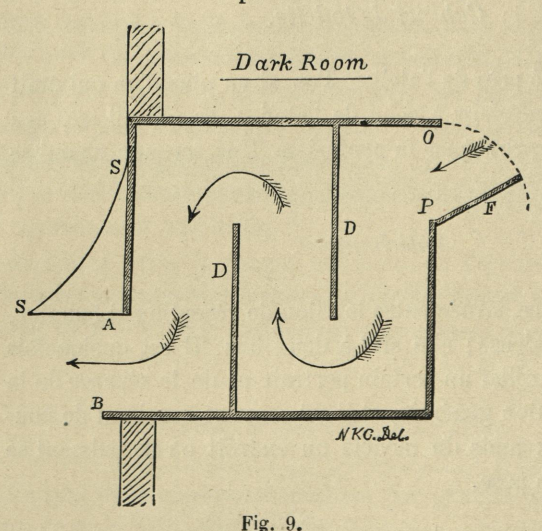


Fig. 9.
Dark Room = Cabinet noir.

d'arrière. A l'intérieur de la boite se trouvent deux séparations (DD), l'une allant du fond à environ 6 pouces (15 centimètres) du dessus, et l'autre allant du dessous à environ 6 pouces du fond.

La hauteur de la boîte est d'environ 1 pied 6 pouces (45 centimètres) et la profondeur d'avant en arrière est à peu près la même.

L'ouverture (AB) doit être égale à l'espace laissé au-dessus et en-dessous des deux séparations DD, et également la même que l'ouverture OP; parallèlement, les espaces entre les séparations et l'avant et l'arrière de la boîte, doivent avoir la même grandeur, c'est-à-dire 6 pouces (15 centimètres). En F, se trouve une porte qui peut se fermer autant que cela est nécessaire.

Le passage de l'air dans cet appareil est indiqué par les flèches dans la fig. 9. Il est évident, si l'on examine la chose, qu'il ne peut entrer aucune lumière dans la chambre par ce passage d'air. En SS est un paravent en zinc ou en fer, fixé à l'extérieur, si l'appareil était fortement exposé aux intempéries. On pourrait également masquer la lumière à l'ouverture extérieure (AB). Cette ventilation, avec une grille dans le plancher, doit conserver pur l'air du laboratoire.

Lumière du Laboratoire.

Il y a tant de différence dans les opinions au sujet de la lumière à employer, que j'éprouve une certaine répugnance à donner mon avis en cette matière.

Pour mon compte, j'ai une fenêtre avec deux vitres en verre orange, auxquelles s'ajoute un carreau en verre dépoli blanc. Au dessus plusieurs châssis muni d'un verre rubis. Lorsque je change mes plaques, ou lorsque la plaque est à nu, je descend le châssis; mais après que le révélateur a commencé à opérer, je relève le verre rubis et j'ai alors une lumière presque aussi bonne que lorsqu'on se servait du collodion.

L'Atelier de l'Avenir n'aura probablement plus de toit en pente. Il convient de s'abstenir de donner un conseil qui n'est pas

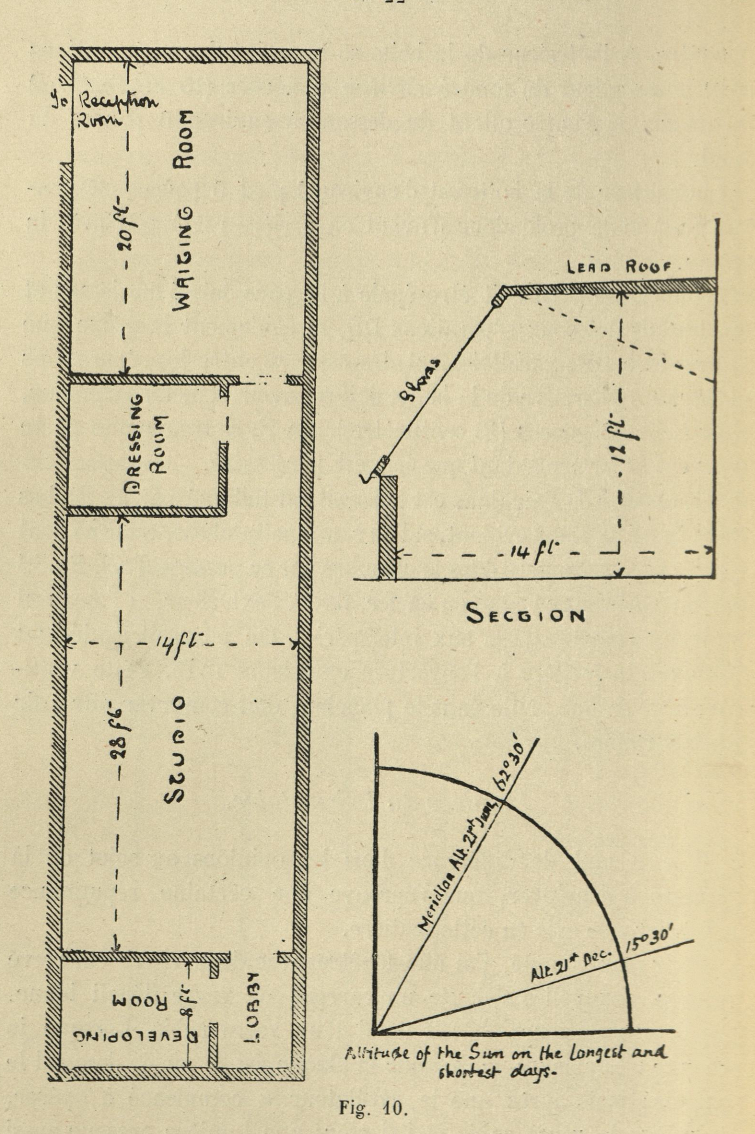


Fig. 10.

Waiting Room = Antichambre. — *Dressing Room* = Cabinet de toilette. — *Studio* = Atelier de pose. — *Developing Room* = Laboratoire pour développer. — *Lobby* = Couloir. — *Altitude of the Sun on the longest and shortest days* = Hauteur du soleil par les jours les plus longs et les plus courts.

basé sur l'expérience, mais si j'avais à construire un atelier, il aurait probablement la forme d'une chambre carrée de 26 à 30 pieds (7m80 à 9 mètres) de côté, 14 pieds (4m20) de hauteur, et le côté nord garni de vitres depuis la gouttière jusqu'à environ 4 pieds 6 pouces (1m35) du plancher. C'est la forme la plus simple et je crois qu'il y aurait suffisamment de lumière et que l'on pourrait y obtenir tous les effets d'éclairage, sans oublier que, par ce système, on éviterait bien des inconvénients. Il n'y aurait plus de crainte à avoir pour les intempéries; la grêle et la neige pourraient tomber avec rage sans causer aucune avarie, et les stores, étant verticaux, manœuvreraient facilement.

Pour conclure, je donne (fig. 10) un plan de l'atelier que j'ai décrit avec sa suite de chambres attenantes : on peut le modifier pour l'adapter à des situations différentes. La section de l'atelier montre l'angle du toit vitré à 62°30′.

CHAPITRE III

Des Fonds.

Il est incontestable que, depuis quelques années, on a beaucoup perfectionné les fonds employés par les photographes, mais il en est encore beaucoup qui demandent de nouveaux perfectionnements.

Pendant des années, les écrivains ont prêché dans les journaux photographiques anglais leur sermon habituel au sujet des fonds horribles que même les photographes de goût étaient obligés d'employer ; ils essayèrent de persuader à nos fabricants d'arriver à produire mieux, au point de vue du dessin, de la lumière et de l'ombre. Mais ce fut un Américain qui, le premier, parvint à remplir ce desideratum, et la preuve qu'il y avait un besoin réel d'avoir mieux, c'est le nombre de fonds de Seavey que l'on emploie maintenant et que l'on contrefait.

C'est une consolation quelque peu douloureuse de savoir que nos fabricants de fonds peuvent imiter les autres, s'ils ne peuvent rien nous donner de leur crû qui soit original ou même utilisable.

Ceci a trait aux fonds artistiques ; mais avant de pénétrer plus avant dans mon sujet, je désire dire quelques mots des fonds en général.

Un grand nombre d'artistes célèbres ont considéré que le fond n'est pas la partie la moins importante et la moins difficile du tableau.

Le but immédiat du fond est de donner du relief à la figure et de l'ampleur à l'effet général. Nous n'avons qu'une surface plate sur laquelle nous devons donner l'idée du relief et de la solidité de la nature ; nous devons donc recourir à certains artifices dans l'arrangement de la lumière et de l'ombre, pour nous permettre

de nous rapprocher, autant que possible, de l'expression exacte de la nature; c'est pour y arriver que le fond nous donne les plus grandes ressources.

Dans un portrait, la tête doit immédiatement attirer l'attention et tout doit être subordonné à cette partie du tableau.

Dans le fond surtout, par l'emploi de gradations de lumières et d'ombres convenables, on arrive à mettre la tête en valeur. Dans certains portraits photographiques, la tête est la dernière des choses à laquelle on pense. L'ensemble se compose d'une masse de petits détails, comprenant un ameublement somptueux, de lourds rideaux, des tapis fort riches, mais le personnage n'est qu'une idée venue après coup. Fréquemment la confusion est encore augmentée par l'addition de plantes, telles que des fougères ou des palmiers artificiels et autres plantes mortes qui encombrent toute la photographie.

La plupart de ces accessoires peuvent être très convenables, si on les emploie judicieusement, mais le portrait ne doit pas leur être sacrifié.

Il y avait, à une exposition toute récente, un portrait étonnant d'une dame en toilette de soirée. Le format en était grand, la photographie parfaite, le clair-obscur très réussi, mais la dame était enfouie dans un tel assemblage de plantes en pots que la première impression que l'on ressentait était que cette dame casserait inévitablement quelque chose si elle faisait le moindre mouvement.

On doit prendre comme règle que si l'on désire donner de l'importance à la figure, on ne doit pas la noyer dans des détails infimes. La concentration et le repos ne peuvent exister au milieu d'accessoires trop criards ou trop importants.

La majorité des plus beaux portraits des maîtres célèbres n'ont pas de fond qui attire l'œil, la figure étant mise en relief simplement par l'ombre et la lumière ou par une variété de teintes adoucies. Un des plus beaux portraits qui existent — celui de Gevartius, par Van Dyck, à la *National Gallery* — a un fond de cet espèce et il en est de même pour des centaines des plus beaux portraits que le monde possède.

Un fond d'une teinte uniforme, non rompue par la lumière et

l'ombre ou un effet atmosphérique, a toujours un aspect peu satisfaisant ; la figure semble incrustée à arêtes vives dans le fond. Cet effet se voit souvent, et il est certainement déplaisant, dans les portraits d'Holbein, si nobles sous d'autres rapports.

Il y a certains genres de portraits photographiques, cependant, dans lesquels le fond uni sera toujours très satisfaisant, à condition surtout de lui donner adroitement du contraste par les variations dans l'ombre et la lumière qui donnent du relief à la figure. Dans ces cas-là, le but du fond est qu'il soit aussi peu encombrant ou attirant que possible afin de donner du relief et de la force au portrait.

Dans les premières photographies que l'on a faites, le fond est presque toujours uni, sans le moindre effort pour obtenir une gradation.

Peut-être bien que ce n'était pas faute de connaissance de la part de l'opérateur, mais bien plutôt le désir de montrer son habileté.

Au temps du collodion ioduré, il n'était pas facile de faire une photographie qui ne fut défigurée par des points, des trous, etc., et mille autres accidents propres au collodion : c'était une sorte de point d'honneur que de pouvoir montrer des photographies exemptes de tous ces défauts. Mais le goût a fini par se révolter contre ces murs blancs, « si blancs, » disait un poète, « que je remerciais parfois mon ombre de se profiler sur ces murs. »

On désira ensuite une certaine gradation, mais les moyens de l'obtenir étaient quelque peu incommodes ; il n'y avait pas de peintres de fonds qui voulussent entreprendre un fond dégradé ; et, la nécessité aidant, on eut recours à toutes sortes d'artifices pour projeter des ombres. L'un des meilleurs était une simple disposition des rideaux sur le côté, par lequel venait la lumière, et un écran au-dessus du fond, arrangé de manière à se mouvoir en haut et en bas, pour que l'ombre pût être élevée ou abaissée.

Le but de la plupart de ces artifices était de projeter une ombre sur le fond, ombre qui se fondait dans une masse de lumière, employée de manière à mettre en relief le côté le plus obscur de la tête au moyen de la lumière, et le côté le plus éclairé au moyen de l'ombre. Cette disposition donne une grande force et une

grande richesse à l'œuvre, et si la gradation est bien ménagée, la tête est mise vigoureusement en relief.

Adam Salomon, le fameux photographe sculpteur, attachait toujours beaucoup d'importance à la gradation du fond ; c'était un inventeur fécond en dispositions pour atteindre ce but. Son invention la plus ingénieuse était le fond en forme d'alcôve, dont le croquis et la description peuvent être utiles sinon très intéressants. Il y a un avantage certain pour les amateurs qui font des portraits en plein air, à connaître une méthode de distribution de la lumière en rapport avec le fond,

Le dispositif (fig. 11) se compose d'un fond semi-circulaire, muni d'un ciel et d'ailes susceptibles de se mouvoir facilement, afin de régler la lumière soit sur le modèle, soit sur le fond. Le croquis rendra la description plus claire. Le fond cintré a environ 2^{m}40 de haut et 3 mètres de large au diamètre du cercle. Sur chaque côté se trouvent des ailes mobiles à charnières, d'environ 1^{m}20 de large, et un ciel à peu près semblable comme forme et comme largeur est attaché sur le fond. Derrière cette partie projetante est le toit qui couvre la partie courbe du fond, il consiste en deux moitiés, munies de charnières au centre. Contre le fond est fixé une barre de bois verticale munie d'une série d'anneaux et de poulies, à travers lesquelles passent des cordes pour manœuvrer le ciel. Les ailes et le toit sont des châssis légers couverts de mousseline blanche mince, qui transmet de la lumière mais qui arrête les rayons directs de la lumière du soleil. Le fond est monté sur des roulettes, afin de pouvoir être déplacé facilement, et est couvert de papier couleur saumon. Un gris clair conviendrait également. On peut, suivant les circonstances, changer les proportions.

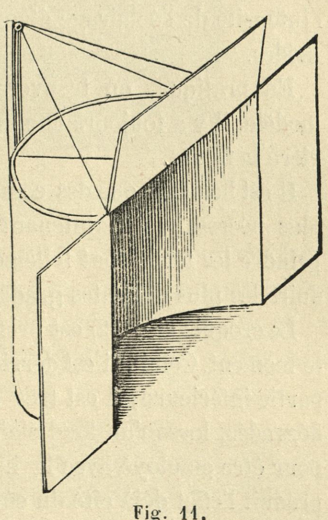


Fig. 11.

Pour montrer comment ce dispositif manœuvre, nous le supposerons placé en plein air, mais il conviendrait également dans un atelier. Le modèle est placé au centre du cercle, dont la courbe forme la moitié. Nous supposerons le ciel abaissé et les ailes repliées de manière à former une ouverture rectangulaire avec l'alcôve. Une lumière douce et diffusée environne alors la figure. En relevant légèrement le ciel, on laisse passer immédiatement une partie de la lumière directe.

On peut, de la même manière, modifier dans toutes les proportions, la lumière de côté en ouvrant ou en fermant les ailes. Les ciels d'arrière (situés au-dessus de la partie concave) peuvent également laisser passer la lumière, si on le désire.

En examinant bien la chose, on verra que l'on peut éclairer le modèle de toutes les façons, les moyens de régler la direction et l'intensité de l'éclairage étant des plus simples et des plus commodes.

En pratique, on trouvera que, quel que soit l'éclairage du modèle, il y a toujours une gradation de lumière et d'ombre derrière la figure.

Il est heureux que des complications de cette espèce ne soient plus nécessaires maintenant dans l'atelier. Les méthodes pour peindre les fonds sont tellement perfectionnées que l'on peut produire les plus délicates gradations sur une surface plate.

Le croquis (fig. 12) est pris d'après des fonds que j'emploie pour le moment. Celuiqui est derrière est un fond clair dégradé, vers la partie inférieure; il est très utile pour les portraits à fond blanc dégradés, lorsqu'un fond clair est nécessaire. L'autre est dégradé pour être employé avec la lumière venant du côté obscur. Cela produit l'effet déjà cité du côté ombré de la tête mis en relief par la lumière, et du côté éclairé contrasté par la partie obscure. Il faut avoir les mêmes fonds en sens inverse pour l'autre extrémité de l'atelier, où le modèle est éclairé par l'autre côté.

Cet exemple me donne l'occasion de décrire un appui pour les fonds, que j'ai trouvé très commode.

Les fonds sont tendus sur des cadres solides de $2^{m}40$ de hauteur sur 2 mètres environ de largeur. Deux de ces fonds sont

placés dos à dos, et reposent sur de bonnes roulettes vissées sur les côtés, ainsi qu'on le voit dans la figure 12. Ces fonds peuvent être roulés dans n'importe quelle partie de l'atelier avec la plus grande facilité et, de cette manière, l'opérateur est à même de

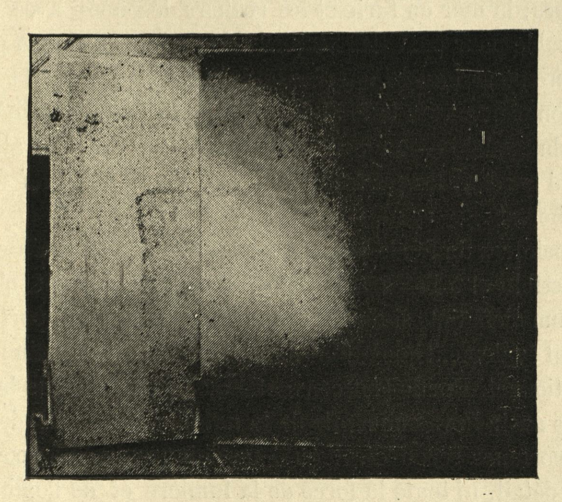


Fig. 12.

placer son modèle n'importe où. On peut fixer, au moyen de charnières, deux fonds ou même davantage sur le même appui si on les attache par des charnières aux deux premiers fonds, de sorte qu'ils s'ouvrent comme les feuillets d'un livre. Il faut avoir soin de les faire ouvrir vers le mur, afin de ne pas intercepter la lumière lorsque les fonds intérieurs sont nécessaires.

Il y a bien des cas, cependant, dans lesquels un fond uni, qui n'est relevé par aucun dessin ni accessoire, donnera un effet trop maigre et fort peu satisfaisant, dans les portraits en pied, par exemple. C'est pour obvier à ce défaut que l'on a fait des fonds peints, représentant soit des intérieurs, soit des paysages.

Lorsqu'il s'agit spécialement de portraits où les enfants forment le sujet, ou bien lorsque le modèle porte un vêtement de promenade, il est bon de composer le portrait avec un fond peint et des accessoires pour l'avant plan.

Tout ce qu'il est possible de faire, au point de vue du mauvais goût, a été fait en matière de fonds peints. Il est inutile de signaler minutieusement tout ce dont je parle. La colonne monumentale et le rideau qui conviennent si bien aux modèles des classes moyennes; la mer en furie et les rochers découpés, avec un tapis sur le sable pour protéger les pieds de la délicate jeune personne qui se promène dans la tempête en toilette de soirée; la terrasse en carton pierre avec le fond de collines, la fontaine jaillissant de la tête du modèle — on voit encore tout cela dans les albums de ceux qui gardent les portraits d'il y a vingt ans; ils n'ont pas passé, hélas!

Les peintres de fonds prêtent quelque attention maintenant au côté possible et à l'effet artistique; mais s'ils doivent obtenir le maximum d'effet et, si on doit rendre hommage au portrait, ils trouvent également que le fond doit être, dans une certaine mesure, conventionnel. Par le mot conventionnel, j'entends que le fond ne doit pas avoir la valeur réelle de la nature, mais qu'il doit avoir une importance secondaire; qu'il ne doit pas rendre exactement tout le détail, ni toute la force de la lumière et de l'ombre de la nature; que, en résumé, tandis que les formes du fond sont établies d'après celles de la nature, le fond doit être une masse de lumière et d'ombre, telle qu'elle mette en relief la figure, sans que l'attention soit distraite de la tête. En même temps, il ne faut pas s'écarter trop violemment de la nature; il faut qu'il y ait une vérité générale, s'il n'y en a pas une spéciale.

Si les arbres n'ont pas toutes leurs feuilles, il faut qu'ils semblent dessinés d'après nature. Les montagnes éloignées doivent sembler être dans le lointain. L'horizon — ah ! voilà la difficulté. Où devrait être l'horizon?

Il y a eu plus de discussions probablement sur la position de l'horizon dans un paysage qu'au sujet de tout autre détail technique touchant au côté artistique de la photographie.

Nous arrêterons-nous à la vérité tout entière, stricte, sans compromis, ou pour l'amour de l'effet artistique, nous départirons-nous de la vérité de la nature? Nous tiendrons-nous au fait absolu, ainsi que le suggère un art positif comme la photographie, ou

bien, à l'exemple de Reynolds, Gainsborough, du Titien, et d'une foule de grands peintres de portraits, nous départirons-nous du fait strict pour produire une œuvre plus belle? En un mot, renoncerons-nous à l'effet artistique par amour pour la vérité littérale qui a été décrite comme étant la seule digne d'éloges et qui est cependant si insupportable?

Dans la nature, l'horizon est toujours à la hauteur de l'œil de l'observateur. En photographie, l'objectif est réellement l'œil de l'observateur. Si l'objectif est de niveau avec la tête du modèle, alors l'horizon viendra derrière la tête et, s'il est trop accusé, il nuira à l'effet. Si la chambre est plus basse que la tête, alors l'horizon sera plus bas également.

La plupart des grands peintres ont, de propos délibéré, ignoré cette loi de la nature et ont peint, dans leurs fonds, rien que des nuages avec quelques pouces de terrains, atteignant rarement au-dessus du genou. Cela me semble une difficulté susceptible d'être tournée ou résolue.

Si la chambre est placée en face de la poitrine d'une figure debout, l'horizon se trouve alors en dessous des épaules et la tête se trouve bien dégagée en opposition directe avec le ciel. Mais lorsqu'une chose est douteuse, il vaut mieux ne pas s'en occuper du tout.

Il est peut-être bon également de rappeler qu'il ne convient jamais de pousser les principes jusqu'à l'excès, et il peut y avoir des occasions dans lesquelles l'artiste serait justifié en s'écartant de la vérité stricte, surtout sur un point aussi discuté que celui dont nous parlons.

Il faut avoir un choix suffisant de fonds sans aucune espèce d'horizon. Dans un fond, il ne faut pas de lignes fausses. Le modèle et le lointain doivent être dans les mêmes conditions de perspective aussi bien que la lumière et l'ombre.

Le photographe a beaucoup moins de latitude sous le rapport des ressources et du résultat que le peintre dans l'arrangement de son fond.

Fuseli dit : « Par le choix et le paysage du fond, nous sommes » souvent mis à même de juger combien un peintre s'est pénétré

» de son sujet, s'il en a compris la nature, à quel genre il appar-
» tient, quelle impression il est susceptible de donner, quel sen-
» timent il a voulu éveiller; la tranquillité, la solennité, la sévé-
» rité, l'horrible, le terrible, le sublime, le repos, la solitude, le
» charme, la joie sont exprimés par le fond. Quelquefois, il doit
» être sans importance, entièrement subordonné, concentré en
» lui-même; quelquefois, plus important, il agit, renforce, met
» en relief le sujet. Celui-ci, confinant par lui-même au vulgaire,
» peut devenir sublime ou pathétique, uniquement par l'effet du
» fond et un sujet sublime ou pathétique peut devenir trivial et
» sans intérêt de la même façon. »

Le nombre d'effets que nous venons d'indiquer dépasse de beaucoup ce qui est possible au photographe. Néanmoins, celui-ci peut parfois donner du caractère à ses portraits par le choix de fonds et d'accessoires caractéristiques. Mais il est clair que l'emploi de ces accessoires ne peut devenir que l'exception et non la règle, puisque la grande majorité des portraits ne comporte pas une pareille accentuation.

Il est évident, d'ailleurs, que le photographe ne peut, comme le peintre, préparer un fond d'un dessin différent et caractéristique pour chaque modèle. Si, par conséquent, il se trouve dans la nécessité d'employer les mêmes fonds pour toutes les classes de la société — pour le seigneur comme pour le paysan — ces fonds doivent nécessairement être dépourvus suffisamment d'un caractère spécial pour convenir à chacun sans choquer la vérité.

CHAPITRE IV

Des Accessoires.

Les accessoires ont donné aux portraitistes qui réfléchissent, plus d'ennui que toute autre partie de leur art ayant trait au portrait.

Les uns ont eu recours à ces mécaniques compliquées, sortes de protées, qui doivent se transformer en toutes espèces de choses, mais ils n'ont pu se dissimuler cependant qu'un meuble qui peut se changer à volonté en une foule de choses des plus absurdes n'est qu'une fraude et, par conséquent, est indigne de l'art vrai.

En règle générale, tout ce qui est fait expressément pour l'atelier, ne sert qu'à encombrer et paraît être artificiel. Naturellement, lorsque je dis cela, je n'entends pas proscrire les artifices ou tout ce qui peut servir à faire une œuvre, car l'art, après tout, n'est-il pas composé que d'artifices. Ce que je réprouve, c'est que l'art soit rendu trop visible.

Tout meuble qui est fait pour l'atelier, et que l'on ne voit jamais ailleurs, est inadmissible. Par exemple, une chaise qui est faite pour permettre à une figure de s'appuyer et qui indique nettement son emploi, un piano postiche, peint en gris foncé, afin que cela « prenne » bien; de fausses fenêtres et des cheminées en papier mâché, la chaise de pose qui est presqu'un fauteuil, la table trop minutieusement sculptée, tout cela est mauvais. Il ne faut prendre que les meubles que l'on trouve dans les maisons des gens de goût, et cela, en aussi grande variété qu'on peut le désirer.

La mode, pendant quelque temps, a été de remplir l'atelier de meubles en chêne sculpté et le photographe se donnait beaucoup de peines pour montrer une table ornementée au risque de détruire

l'effet de la tête dans le portrait. Il avait cette excuse que les meubles de l'époque en question étaient aussi laids que possible. Mais ce n'est plus le cas maintenant. L'art du dessin a fait des pas de géants pendant les vingt dernières années et c'est dans le meuble spécialement que cela est des plus évidents.

Le rideau, dont on a tant abusé, peut être employé mais non pas comme au temps jadis. La colonne est bannie de l'atelier et l'on n'admet plus le lourd rideau en reps drapé, en plis disgracieux, avec une forte corde et un gland qui suivait les lignes de la figure au lieu de les contraster.

On a maintenant une grande variété de belles étoffes à la portée des moyens du photographe : l'une des meilleures est la mousseline de Madras. C'est un tissu mince qui tombe aisément en plis gracieux et dont les dessins sont du meilleur goût. Un de ces rideaux, arrangé avec goût sur un écran, donne de la lumière au fond qui pourrait être trop uni et trop peu vivant, en même temps que les lignes peuvent être disposées de manière à s'arranger avec la composition de la figure.

Je viens de parler d'un écran. C'est un accessoire de grande utilité dans un atelier. Un paravent japonais à trois ou quatre feuilles est peut être ce qu'il y a de mieux. On peut l'employer de diverses manières pour faire des fonds et pour tout autre usage.

La variété est une grande qualité. Si le photographe voulait se décider à ne jamais faire deux portraits de la même façon, il donnerait de la force à son imagination, il rendrait ses cadres d'étalage plus séduisants, et la vie pour lui aurait plus d'intérêt.

Ce doit être horrible cette monotonie, lorsqu'on fait poser tout le monde, hommes ou femmes, sur la même chaise, dans la même position, et lorsqu'on les photographie successivement, d'un bout de la semaine à l'autre.

L'emploi continuel même d'une chose excellente n'est pas admissible. Qui n'est pas fatigué de l'éternelle barrière rustique, qui vient trop évidemment de sortir toute neuve de l'atelier de menuiserie et qui, semblable à la grille irlandaise, ne laisse voir ni haie ni palissade d'aucun côté, de telle sorte que l'on peut croire pour ainsi dire, si l'on veut bien s'en persuader, qu'il n'y

a pas d'autre moyen pour entrer dans le village que de franchir la barrière?

Par elle-même, la barrière est une chose très pittoresque, de même qu'une barrière à tourniquet, mais la façon dont on la construit et dont on l'emploie généralement, semble proclamer avec ironie que l'on ne peut la confondre avec une véritable. Et même si elle était parfaite à tous les points de vue, elle deviendrait fastidieuse par un emploi trop fréquent.

La même remarque s'applique au mât d'un navire et à l'escarpolette, accessoires excellents chacun dans leur genre, lorsqu'on les emploie convenablement de temps en temps, mais détestables lorsqu'on veut les faire servir à tout moment, en dépit de la nature et de l'art.

Si je fais le procès aux ateliers évidemment artificiels, je suis loin de vouloir rejeter tout ce qui est convenablement fait et qui peut aider à la pose, comme par exemple, les balcons et les balustrades. Il arrive que cela peut être fort bien placé ainsi dans le portrait d'une dame en toilette de promenade ou dans un groupe d'enfants en costumes de jeux; mais si on ne doit pas rejeter ces accessoires, il faut les employer rarement, à bon escient et sans leur accorder trop d'importance. Ces objets arrivent habituellement de la fabrique, peints uniformément en gris; il serait facile de les arranger de manière à leur donner l'aspect qu'ils ont après avoir subi pendant un certain temps les intempéries de l'air.

Un accessoire très utile pour les ateliers situés au bord de la mer, c'est un vrai bateau, ou bien un demi-bateau si l'on désire économiser l'espace; cela vaut beaucoup mieux qu'un simple profil peint et découpé qui ne fait jamais illusion. J'ai vu employer l'avant d'un vieux bateau avec le plus grand effet et c'était une source de poses très variées. Un morceau de vieux câble, quelques filets, des paniers et autres objets employés au bord de la mer, contribuent à produire un effet réaliste.

Outre les meubles ordinaires, il y a une foule d'autres choses qui sont nécessaires dans la pratique courante du portrait. Je citerai entre autres, une petite plate-forme d'environ 1^{m}20 sur 1^{m}20 et de 40 centimètres de hauteur. Cela convient très bien pour

poser les enfants. On éprouve toujours une certaine difficulté lorsque les enfants sont posés sur le plancher. Il faut, dans ce cas, avoir des appuis-tête spéciaux très bas et la chambre doit être tellement abaissée que cela en devient incommode.

Si cette plate-forme est construite de manière à se replier au milieu avec une cheville que l'on tire pour supporter les deux parties, ainsi que cela se fait pour certaines tables, elle prend fort peu de place. Si l'on adjoint quelques rochers bien imités de différentes grandeurs et quelques brins de paille et de foin sur cette plate-forme, on peut arranger très facilement des portraits d'enfants très naturels.

Parmi les nombreux accessoires que l'on doit avoir à sa portée, il faut citer un certain nombre de paniers de formes différentes, de vases garnis de fleurs naturelles, de préférence, et, si l'on ne peut se les procurer, de fleurs artificielles bien faites. Deux ou trois éventails seront utiles et, surtout, il faut avoir une collection nombreuse de jouets pour les enfants, depuis la poupée qui pleure jusqu'à la batte de cricket, sans oublier la raquette de lawn tennis.

La chose la plus belle que l'on doive désirer obtenir même chez le plus bel enfant, c'est presque toujours l'expression, et le photographe ne peut espérer de faire quelque chose de parfait avec son jeune modèle si ce n'est en se mettant au niveau de l'enfant. Un photographe qui ne sait pas jouer avec des jouets et qui n'éprouve aucun plaisir au jeu qu'il entreprend, ne doit pas essayer de photographier des enfants.

Les jouets, faits spécialement pour attirer l'attention des enfants, doivent être à la portée de la main. Une montre qui bat un tictac bien sonore a son utilité, de même qu'une boîte à musique; on peut également tirer grand parti des jouets en caoutchouc, qui, lorsqu'on les presse, poussent des cris qui amusent les enfants.

ÉCRANS RÉFLECTEURS.

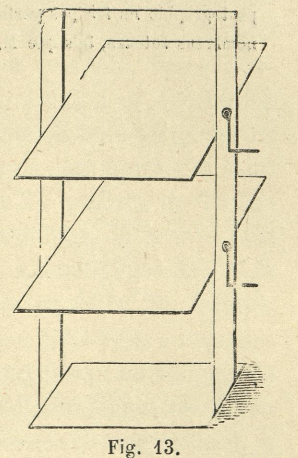
En règle générale, pour le portrait ordinaire, il ne sera pas nécessaire d'obtenir d'autre lumière réfléchie que celle produite

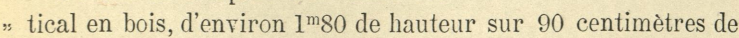
par la réflexion naturelle du papier gris du mur. Mais il est des occasions où un réflecteur peut être utile.

Il arrive quelquefois, en faisant des portraits fortement ombrés, qu'il soit difficile de faire usage d'une lumière atténuée pour mettre en relief le côté dans l'ombre et conserver la perception des formes et des contours. Toutes les masses importantes d'ombre doivent être rompues, ou plutôt il faut y introduire de la lumière; dans ce but, il n'y a rien de mieux qu'un écran carré de $1^{m}20$ à $1^{m}50$ de côté couvert de papier blanc et monté sur un pied; une des feuilles d'un paravent pliant ordinaire peut également convenir.

On a inventé ou proposé bien des appareils compliqués pour réfléchir la lumière, mais ils prennent plus d'espace et donnent plus d'ennui que de résultats. Un des réflecteurs des plus pratiques et des plus commodes, autre que l'écran tout simple, a été décrit par Adam Salomon (fig. 13).

« Les lumières réfléchies », dit-il, » doivent être à la disposition de l'opé- » rateur comme la lumière directe, et » une forte lumière réfléchie, facile à » contrôler, à diriger, peut souvent » posséder la valeur d'une lumière di- » recte. Dans le petit appareil en ques- » tion, j'ai en main la direction la plus » parfaite des lumières réfléchies, qui » peuvent être projetées dans une direc- » tion quelconque, en haut ou en bas, » ou presque partout à l'entour de la » figure.


Fig. 13.


» L'écran se compose d'un cadre ver- » tical en bois, d'environ $1^{m}80$ de hauteur sur 90 centimètres de » large, et d'une couple de réflecteurs carrés de 90 centimètres » de côté, chacun d'eux tournant sur un axe dans le cadre et » étant placés, au moyen de manivelles, dans n'importe quelle » position. Un côté de chaque réflecteur est peint en blanc, et » l'autre côté est recouvert d'étain poli, ce dernier pour donner

» la plus forte réflexion lorsqu'elle est nécessaire. Le cadre peut » être placé dans n'importe quelle position vers le côté ombré du » modèle et les deux réflecteurs peuvent être arrangés de manière » à projeter la lumière sur n'importe quelle partie du côté ombré.

» Il n'est pas besoin de grandes phrases pour montrer l'usage » et la valeur de cet appareil. Il peut être ou ne pas être neuf, » mais je n'en ai pas encore vu de ce genre, et, quoiqu'il en soit, » il est suffisamment commode pour m'engager à l'offrir à mes » amis anglais. »

Pour terminer, tous les accessoires, depuis les escaliers et les balustrades jusqu'à la raquette et la balle, doivent avoir leur place propre, afin qu'on puisse les employer immédiatement sans aucun ennui et sans aucune perte de temps (1).

(1) De peur que l'on ne dise que j'ai oublié de citer l'objet principal de l'atelier — la chambre noire, — je puis faire remarquer ici que le côté optique et chimique de la photographie ne fait pas partie de mon plan. Cette partie du sujet est traitée par de nombreux auteurs, tels que M. Davanne, dans son récent traité de photographie.

CHAPITRE V

De l'éclairage du modèle.

Les chapitres précédents sur la pose n'ont que peu ou point de relation avec l'ombre et la lumière. Je pense qu'il est nécessaire, en guise d'introduction, de dire quelques mots au sujet des moyens mécaniques employés pour produire et pour régler l'ombre et la lumière projetées sur le modèle à l'aide des stores, des écrans et des réflecteurs.

Nous ne nous occuperons pas, pour le moment, de ce que l'on peut appeler « les éclairages de fantaisie », tels que le Rembrandt.

Le premier but à atteindre en éclairant une tête, c'est d'arriver au modelé et au relief, d'obtenir la gradation et d'éviter les taches de blanc et de noir; d'éclairer la tête de telle sorte que les beautés en soient accentuées et les défauts dissimulés. Ou bien, ainsi que l'a dit M. Mayall, en résumant les qualités de l'éclairage : « De rendre la vieillesse moins taciturne, la beauté plus » charmante, de donner une expression d'intelligence là où la » nature a été parcimonieuse; de mettre en relief les facultés » intellectuelles et de donner de la puissance à ces têtes auxquelles » la nature a prodigué ses dons les plus précieux ; en résumé, de » présenter la nature humaine sous sa meilleure forme, au moyen » d'une chambre noire et d'un atelier convenablement éclairé. »

Nous ne discuterons pas ici le clair obscur général d'un tableau. J'ai déjà traité surabondamment ce sujet dans un de mes livres précédents (1).

Je suppose que l'opérateur travaille dans un atelier semblable à celui décrit au chapitre II. Lorsqu'on aura appris ce que l'on

(1) *De l'Effet artistique en photographie,* édité par Gauthier Villars, Paris.

peut faire dans cet atelier et comment on peut le faire, on sera à même d'appliquer à d'autres ateliers les connaissances acquises.

Pour les premières études d'éclairage, je recommanderai d'employer un buste en plâtre, grandeur nature. On a fait remarquer que cela ne donnera pas les mêmes résultats que l'étude des effets sur le sujet humain, parce que l'un est simple, et l'autre est complexe.

C'est précisément la raison pour laquelle je recommande le buste en plâtre aux débutants; il faut commencer les études dans les conditions les plus simples, en évitant le complexe jusqu'à ce qu'on soit parvenu à se rendre maître du plus simple.

Lorsqu'on étudie les effets de lumière sur un buste blanc ou gris, on n'a pas à craindre de fatiguer le modèle et, par conséquent, on ne doit pas se presser inutilement ; la couleur n'exerce pas d'influence troublante, on voit exactement l'effet de la lumière qui produit les grands clairs, les lumières réfléchies et les ombres.

Lorsqu'on aura appris à produire et à reconnaître sur le buste des effets artistiques d'ombre et de lumière, on sera bien vite à même d'appliquer ce que l'on sait à l'éclairage du modèle vivant.

Afin de rendre mes remarques aussi claires que possible, je donne un diagramme (fig. 14) de la partie vitrée du toit de l'atelier qui montre la position des stores.

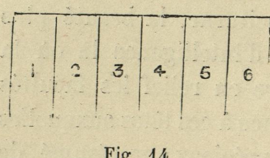


Fig. 14.

Dans la plupart des ateliers de ce genre, les espaces occupés par les stores 1 et 6 sont généralement en bois ou en fer, ou tout autre genre de matériaux, mais je préfère avoir du verre d'une extrémité à l'autre, parce que cela peut servir au photographe à obtenir des portraits éclairés par derrière. D'ailleurs, on peut remédier aisément à un excès de verre, au moyen de stores; le contraire n'est pas possible.

Les six stores dans un atelier de 8^{m}50 auront chacun environ 1^{m}40; si l'atelier est plus court, je préférerais réduire la largeur des stores 2, 3, 4 et 5, et donner à 1 et 6 la largeur de 1^{m}40 à 1^{m}50.

Les stores 1 et 6 doivent être faits en tissu noir, et les autres en blanc ou en gris. L'ensemble du système doit se manœuvrer

sur des rouleaux, placés tout en haut, munis de ressorts ou de contre-poids.

Les stores doivent toujours être en bon ordre et prêts à manœuvrer au gré de l'opérateur.

Il faut également un autre store noir allant jusqu'en haut qui recouvre au besoin les stores 3 et 4. On verra plus loin l'utilité de ce store.

On a souvent parlé de l'éclairage du modèle et on a traité ce sujet en termes généraux seulement. Après tout, l'éclairage spécial du modèle est une question qui ne peut être résolue par l'opérateur, que lorsqu'il a le modèle devant les yeux. Il faut que la lumière et l'ombre soient arrangées, avant d'exposer la plaque, de manière à produire l'effet le plus agréable : lorqu'on *sait* voir cela, on sait également comment il faut s'y prendre pour le modifier.

Je ne puis dire ici que ce qu'il faut considérer en général, et je ne puis donner que l'influence des stores pour produire l'effet cherché.

Comme principe général, une lumière venant de haut et de côté, un peu en avant du modèle, est la lumière directe la plus importante ; il faut éviter, dans la plupart des cas, un excès de lumière verticale ; néanmoins cela pourrait être utile parfois pour donner de la force et du modelé à certains visages plats et vulgaires qui ne possèdent par eux-mêmes que peu de relief. Par exemple, j'emploierai une lumière verticale assez forte pour faire le portrait d'un Chinois.

D'autre part, si le modèle a des sourcils épais, des yeux profonds, ou des traits accusés, il faut le moins de lumière verticale possible ou bien ces traits seront trop marqués et trop intenses. Pour des visages de cette espèce, la lumière de côté, bien en avant du modèle, donne les effets les plus doux et les plus harmonieux, sans risque de tomber dans l'aplatissement.

La lumière du dessus et celle de face serviront à éclairer suffisamment le côté ombré du visage, sans recourir à l'emploi d'écrans réflecteurs autres que la réflexion naturelle produite par le papier gris du mur.

Les écrans réflecteurs cependant seront utiles dans de certaines circonstances.

En règle générale, une lumière douce est tout ce qu'il faut. Un éclairage vigoureux donne des clairs et des noirs d'une grande intensité, se traduisant par des portraits en blanc et noir ; et l'éclat d'une lumière brillante a quelque influence sur l'expression du modèle.

Il est d'autres facteurs dont il faut tenir compte, outre l'espace dont on dispose pour laisser passer la lumière : tels que l'époque de l'année, la qualité de la lumière, la situation de l'atelier, soit à la campagne, soit en ville, au sommet ou bien au rez-de-chaussée de la maison, et même la qualité de la plaque, car une plaque très sensible semble demander un contraste plus grand de lumière et d'ombre qu'une plaque lente.

Tous ces éléments empêchent d'établir des règles fixes pour l'éclairage. Il n'y a pas de moyen breveté pour déterminer la lumière particulière à chaque modèle et à chaque atelier.

La véritable pierre de touche de l'éclairage, c'est le modelé. C'est ce que l'on obtient par la délicatesse dans les demi-teintes ; il ne faut pas de grandes taches blanches ou noires, il faut de la gradation partout. L'opérateur doit apprendre à *voir* ces demi-teintes, il doit les voir dans le modèle, sans perdre de temps et sans se donner l'ennui de recourir au verre dépoli ou d'imprimer un négatif.

Si l'on a l'effet convenable en nature, le restant suivra. « Lorsque le modèle est éclairé, le tableau est dessiné », a-t-on dit.

Maintenant qu'il a été établi sommairement ce qui est nécessaire, promenons-nous dans l'atelier et essayons de mettre nos théories en pratique.

Commençons par placer le buste sur une table à l'extrémité Est, à environ 90 centimètres du fond, et mettons-nous au milieu de l'atelier où se trouverait la chambre noire. Les stores sont tous descendus et, au point de vue de la leçon, nous supposerons la muraille Sud comme étant trop obscure pour agir comme réflecteur.

L'effet obtenu doit être, non pas l'obscurité, mais une lumière

faible sans aucune utilité photographique. Le modèle semble modérément modelé, mais sans aucune grande lumière ni détails dans les ombres.

Relevons complètement le store n° 2. On trouvera que la lumière est trop verticale et que les ombres sous les sourcils sont intenses et épaisses. Abaissons le store de moitié. Les ombres noires verticales sont adoucies. Les grandes lumières sur le front et le nez apparaissent.

Bien que l'espace ouvert soit moindre que $1^{m}80 \times 1^{m}50$, il y a suffisamment de lumière, pour obtenir un négatif avec une pose moyenne, mais le côté ombré du visage est trop obscur et sans transparence.

Plaçons un écran réflecteur gris du côté ombré, les ombres sembleront plus douces et la lumière réfléchie montrera du détail. Le côté ombré cependant est encore trop obscur pour une tête éclairée délicatement. Il y a plusieurs moyens de remédier à ce défaut.

On peut remplacer l'écran gris par un écran blanc, mais il y a danger, par ce moyen, de projeter une lumière dans l'œil, ce qui donne un effet étrange, un aspect d'aveugle, au modèle.

La meilleure manière d'éclairer le côté ombré, c'est de tirer le n° 3 jusqu'en haut, et, si cela n'est pas suffisant, de relever le n° 6. Si cela ne suffit pas encore — et c'est le cas dans

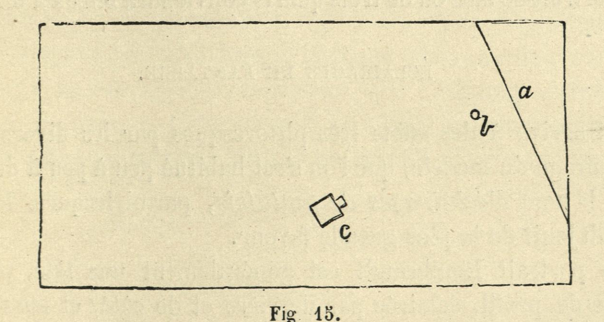


Fig. 15.

quelques phases de la lumière, lorsqu'il passe un nuage blanc lumineux, par exemple, — il sera bon de placer le modèle en

diagonale, comme on le voit dans la figure 15. *A* est le fond, *B* le modèle, *C* la chambre noire.

Tout ceci est au point de vue de la leçon. Mais si l'opérateur désire avoir son atelier arrangé de telle sorte qu'il n'ait que rarement à penser à son éclairage ou à ses stores, excepté pour les éclairages de fantaisie, voici la manière d'arranger ses stores :

Stores nº 1 et 6 noirs.

» nº 2 et 5 à moitié relevés,

» nº 3 et 4 recouverts de verre dépoli ou de papier translucide, les stores relevés complétement.

Les murs doivent être recouverts d'une toile ouvrée grise.

Par cet arrangement, on trouvera qu'une tête placée à 90 ou 120 centimètres de l'un des fonds sera pleine de gradations délicates, avec de grands clairs bien vifs et de légères touches d'ombres. Il est bon également de noter, avec cet éclairage, les différents effets sur la tête à mesure qu'elle se rapproche davantage du centre de l'atelier.

On arrive à des effets très doux en plaçant le modèle à environ 1^m80 des fonds.

Le photographe doit étudier la lumière dans chaque partie de son atelier.

Je n'ai rien dit de la différence d'effet sur un visage vu de face ou de profil. Une lumière plus uniforme que celle employée pour un portrait de face ou de trois quarts conviendra mieux à un profil.

ÉCLAIRAGES DE FANTAISIE.

On arrive à des effets très pittoresques par les divers modes d'éclairage du modèle, que l'on s'est habitué peu à peu à désigner sous le nom d'*éclairages de fantaisie*, parmi lesquels le Rembrandt jouit de la plus grande faveur.

Le portrait Rembrandt est généralement une tête, plus ou moins de profil, éclairée par derrière et de côté, et aussi différente que possible de ce que Rembrandt a jamais pu peindre. J'ai toujours protesté contre cette dénomination, mais le nom est resté et il faut bien l'accepter.

Pour éclairer un Rembrandt, on place le modèle sous le point de jonction des stores 2 et 3, mais un peu plus vers 3.

On relève à moitié le n° 2. On abaisse 3 et 4, et si le côté ombré n'est pas assez noir, il faut avoir un autre store noir, fonctionnant sous les nos 3 et 4 et les remplaçant, s'abaissant jusqu'au bas et se relevant, mais pas tout à fait, jusqu'en haut. On tourne la tête du modèle de profil vers la lumière.

Par cet arrangement, on observera une lumière vive sur l'arête du nez et sur une partie de la joue. Le côté ombré est probablement trop foncé; n'importe, on peut prendre comme règle que l'ombre, aussi épaisse qu'on le désire, convient toujours mieux pour la lumière réfléchie, accuse les formes et donne de la transparence. Cet effet s'obtient au moyen d'un écran réflecteur, ou bien, en relevant le n° 4 jusqu'en haut et en laissant passer un peu de lumière sur le côté ombré, au-dessus de l'extrémité du store noir qui, on doit se le rappeler, ne va pas jusqu'en haut.

L'ombre peut également être modifiée en retirant graduellement le store noir et en laissant passer un peu de lumière faible à travers les stores gris ou blancs nos 3 et 4.

On obtient aussi un bel effet en tournant le visage du modèle entièrement contre la lumière; dans ce cas, le profil est complètement dans l'ombre et doit se détacher sur un fond clair.

Je traiterai plus à fond ce sujet dans le chapitre suivant.

L'opérateur doit occuper ses loisirs en faisant des expériences sur l'éclairage et en cherchant à rejeter ces effets d'hébétement qu'il est obligé de produire dans la pratique ordinaire du portrait quotidien; il doit se rappeler, cependant, que l'éclairage doit être approprié au sexe, à l'âge et aux particularités du visage du modèle, et cela pour mettre en relief les beautés et pour cacher les défauts.

CHAPITRE VI

De la pose et de l'arrangement du modèle.

LA TÊTE.

J'espère, dans les chapitres suivants, donner quelques idées générales sur la pose des modèles pour le portrait, idées qui peuvent s'adapter à tous les besoins du photographe de profession bien que, à mon avis, elles ne soient pas sans quelque utilité pour l'amateur.

Je n'ai pas l'intention de me restreindre aux détails, mais je préfère donner des conseils simples tels que, selon moi, ils puissent rendre le plus de services dans la pratique de l'atelier ordinaire.

Le photographe expérimenté trouvera peut-être que cela est trop élémentaire, mais j'estime que l'on peut glaner partout des idées dignes de l'attention même de l'opérateur le plus expérimenté. En ce faisant, je m'élève contre cette habitude énervante qui consiste à donner une série de poses à faire imiter par ces opérateurs paresseux et sans idées, qui n'essaient ni de penser par eux-mêmes ni d'adapter leurs idées à leurs sujets, mais qui placent leurs modèles, quelque peu logique que cela puisse être, dans la même position, le lendemain comme la veille; c'est à faire croire que la chaise de pose est une sorte de lit de Procuste sur lequel tout le monde doit être taillé sur le même patron, à la même grandeur, et amené à cet état d'hébêtement auquel la photographie, suppose-t-on généralement, doit réduire ses victimes.

Un écrivain de nos jours, parlant de la composition, a fait quelques remarques topiques sur le sujet qui nous occupe.

« Nos sujets », dit-il, « et la façon dont nous les traitons, » doivent être, pour ainsi dire, nôtres; mais néanmoins, chaque » fervent de l'art doit à lui-même l'aide qu'il peut retirer de » l'étude des œuvres des grands peintres qui nous ont précédés. » Son but doit être de remarquer non-seulement comment les appa- » rences naturelles ont été modifiées ou traitées, pour se servir » des mots techniques, par des peintres d'une renommée reconnue, » mais également pourquoi cela a été fait. Il n'est pas de peintre, » possédant quelque peu d'originalité, qui répète immédiatement » un effet quelconque qui a déjà été peint; mais un amateur sérieux » ne peut retirer quelque profit de ses études qu'en essayant, dans » une certaine mesure, d'envisager la nature au même point de » vue que les maîtres de son art ».

Nous pouvons diviser les portraits en diverses classes, telles que la tête, le portrait en trois quarts, le portrait en pied, le portrait assis ou debout, le groupe, etc.

De toutes ces variétés, la tête est peut être la plus importante, car les neuf dixièmes des portraits faits dans les ateliers ordinaires — excepté cependant pour ceux de classe tout à fait inférieure — consistent en têtes reproduites sous différents noms, tels que la Vignette, le Berlin, le Médaillon, le Rembrandt, etc.

On pourrait supposer qu'il n'y a rien de plus simple et de plus facile que de poser une tête et qu'il y a fort peu de chose à dire à ce sujet; mais si l'on en juge par la majorité des spécimens, nous en conclûrons que l'art de poser convenablement une tête sur ses épaules n'est pas donné à tout le monde et les résultats nous suggèrent cette idée que les victimes ont été d'abord pendues, haut et court, et qu'alors, au lieu d'être dessinées, elles ont été photographiées.

Cet effet de nuque cassée est plus visible dans le Rembrandt que dans toute autre variété déjà citée, quoiqu'on le rencontre souvent dans les vignettes et les médaillons. La raison, pour laquelle il est plus apparent dans le Rembrandt, est, probablement, que ce genre de portrait est fait généralement de profil et

que l'effort pour tourner suffisamment la tête la fait pencher vers la chambre noire. Voyez la figure 16. Il suffit d'ajouter une corde pour que l'illusion soit complète.



Fig 16.

L'œil également, dans ce genre de portrait, semble presque toujours effrayé de regarder droit : le regard timide, à moitié effrayé et tout-à-fait trompeur de la plupart de ces portraits, fait penser que seuls les gens les plus mauvais ont fait faire leurs portraits dans ce genre.

Tous ces défauts très graves peuvent être facilement évités. L'inclinaison de la tête vers la chambre noire est causée principalement, ainsi que je l'ai dit, par l'effort fait en tournant de côté la tête, alors que le corps est posé en plein de front.

Si la figure était tournée de trois quarts vers la lumière, l'effort serait atténué et si la tête penchait encore trop en avant, le photographe, en donnant un très petit mouvement à la tête, la remettrait bien en place.

Je profite de l'occasion qui m'est offerte pour dire que moins l'opérateur manie son modèle, mieux cela vaut. Il le fatigue et, le plus souvent il n'arrive, à moins qu'il ne soit très adroit, qu'à raidir la figure plutôt qu'à la rendre plus gracieuse.

Je recommande encore vivement l'emploi de l'appui-tête, même pour des courtes poses, et cela pas autant pour l'utilité qu'il a en maintenant le modèle plus tranquille que pour l'aide qu'il donne à la pose.

Le défaut dans l'œil, dont nous venons de parler, est causé uniquement par la lumière qui est trop basse, de sorte que si le modèle regarde droit, il est ébloui et il doit regarder de côté. Il n'y a pas une seule raison pour que la lumière la plus basse dans un atelier ne soit pas au moins à 1^{m}50 du sol.

Un atelier de la coupe ci-jointe (fig. 17) répond à tous les besoins et comme les murs pleins n'ont pas moins de 1m35, l'œil du modèle dans un portrait Rembrandt peut regarder un tableau agréable au lieu d'une lumière éblouissante.

A l'apparence, on pourrait croire que l'on a employé peu de verre dans cette construction, mais on trouvera que cela suffit. Et si on emploie un espace de verre clair, mesurant 1m50 sur 1m20, précisément derrière et sur le côté du modèle, le restant du toit peut être obscurci ou à moitié obscurci en conservant cependant la

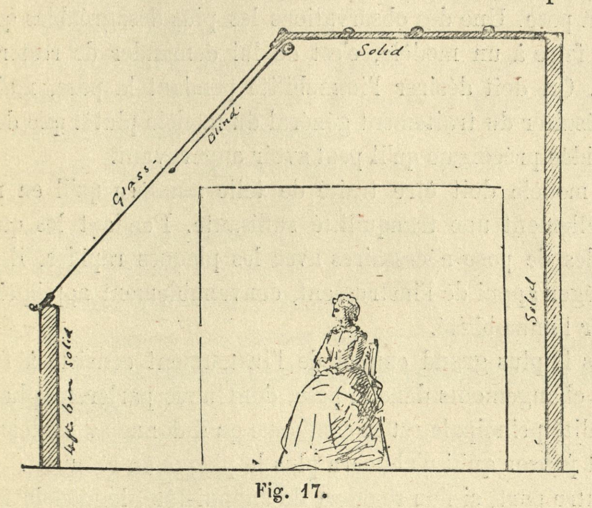


Fig. 17.

possibilité de laisser passer un peu de lumière réfléchie sur le côté ombré de la tête. Les portraits ombrés gagnent beaucoup si l'on peut obtenir quelque gradation de lumière et d'ombre dans le fond et on arrive à de beaux effets en tournant le visage contre la lumière et en le faisant ressortir en noir sur un fond clair.

J'ai parlé incidemment de l'appui-tête ; mais comme c'est un instrument du plus grand secours dans la pose, il mérite d'être décrit un peu plus en détail dans ce chapitre.

L'appui-tête est célèbre surtout par la répulsion invincible qu'il inspire à ces ingrats modèles au bénéfice desquels il fut inventé. On ne se détermine pas à penser que ce n'est pas l'instrument qui est en défaut, mais bien ceux qui l'emploient.

J'ai remarqué, pour mon compte personnel, que les plaintes au sujet de l'appui-tête ne sont plus aussi fréquentes que dans le temps et que si un modèle réclame au sujet de l'appui-tête, c'est, j'en suis certain, qu'il a été martyrisé et a éprouvé quelque expérience douloureuse par la faute d'un autre photographe. Je me fais toujours un point d'honneur d'amener mon modèle à se soumettre à l'appui-tête et même à le trouver agréable.

L'appui-tête ne doit pas être considéré comme un instrument servant à immobiliser la tête, mais bien comme un aide pour la pose. Une des observations les plus désagréables que l'on puisse faire à un modèle, c'est de lui demander de rester tranquille. On doit désirer l'immobilité pendant la pose, mais cela doit résulter du traitement général du modèle plutôt que de toute autre idée préconçue qu'il peut avoir auparavant.

Le modèle doit être traité de telle manière qu'il en résulte naturellement une tranquillité suffisante. Pendant les quelques secondes de pose nécessaires avec les plaques rapides, il suffira d'un léger appui de l'instrument, convenablement appliqué, pour obtenir l'immobilité.

Mais le plus grand emploi de l'instrument consiste à faire de légers changements dans la pose, dont nous parlerons plus tard; sa qualité principale est la confiance qu'il donne au modèle en lui faisant penser qu'il n'abimera plus la plaque en remuant.

D'autre part, si l'on se passe de l'appui-tête, le modèle fait des efforts désespérés pour ne pas bouger et cela se voit. Ce n'est pas une chose agréable à regarder que le portrait d'un homme qui reflète l'expression d'une ferme détermination de se tenir tranquille, comme si la rigidité était la passion absorbante de sa vie.

L'appui-tête doit être agréable et non pas ennuyeux. Il faut qu'il soit adapté à la tête et non pas que la tête soit adaptée à l'appui. On ne doit l'employer que lorsque tout le restant est prêt. Un modèle ne doit jamais avoir le temps de sentir combien il semble ridicule, et plus longtemps se sera-t-il appuyé contre l'instrument, plus ce sentiment l'envahit.

La plaque doit être exposée aussi rapidement que possible après que l'appui-tête est placé. S'il vous vient à l'idée un léger change-

ment qui pourrait offrir quelque avantage, il vaut mieux y renoncer que de déranger le modèle en ce moment; mais s'il y a quoi que ce soit de réellement mauvais dans la pose ou la toilette, il vaut mieux tout recommencer.

Il faut bien comprendre que l'appui doit être employé comme un appui léger pour la tête et la figure et non pas comme un appareil rigide contre lequel le modèle doit s'appuyer.

Les instruments employés dans la plupart des ateliers sont de beaucoup trop lourds. Il n'est pas de cas dans lesquels on puisse avoir besoin de cette masse de fer encombrante.

Pour le portrait ordinaire, je préfère un appui simple et léger sans aucune complication, que l'on puisse transporter facilement près du modèle sans aucun ennui.

Je n'ai pas de place déterminée dans mon atelier pour le modèle; je le place n'importe où, à ma fantaisie; c'est pourquoi un appui léger a beaucoup d'utilité.

Un appui parfait est encore à faire. Il doit être suffisamment léger, transportable et très simple.

Les mouvements compliqués des instruments ordinaires attachés souvent aux chaises, sont plus mauvais qu'inutiles et des plus embarrassants.

L'appui-tête n'est pas exclusivement un outil de photographe; il est employé quelquefois par les sculpteurs. Le curieux passage suivant, extrait des *Souvenirs autobiographiques* de Leslie, montre que Chantrey non seulement employait un de ces instruments, mais qu'il se servait du seul moyen que la science de son temps mettait à sa disposition. S'il avait vécu de nos jours, il n'aurait jamais commencé un buste sans avoir obtenu, comme guide, une photographie satisfaisante de son modèle.

— « 31 juillet 1835. Le soir, je suis allé chez M. Dunlop. Il » avait posé pour Chantrey, qui avait fixé sa tête sur un appareil » en bois afin de le faire rester parfaitement tranquille; il avait » ensuite, au moyen d'une chambre claire, dessiné le profil et la » vue de face de la grandeur naturelle. Il donna alors quelques » lumières et quelques ombres à ses croquis et dit à son modèle : » il n'est plus nécessaire que vous veniez poser encore après ceci. »

Il ajouta : « Je détermine toujours dans mon esprit l'expression
» à donner, et tant que je ne puis voir le visage distinctement et
» avec cette expression quand je ferme les yeux, je ne puis rien
» faire. Lorsque je suis arrivé à ce résultat, je puis souvent rendre
» le visage plus ressemblant en l'absence du modèle, qu'en sa
» présence. »

CHAPITRE VII

De la pose et de l'arrangement du modèle.

DU PORTRAIT BUSTE FOND BLANC DÉGRADÉ

Dans le dernier chapitre, j'ai laissé mon modèle en suspens, et je me suis engagé dans une digression sur les ateliers et les appuis-tête. J'ai oublié mon sujet pour en attaquer un autre. C'est un mauvais plan.

Il y a nombre d'années on a publié une série de portraits d'une actrice célèbre qui récitait le poème à sensation de Tennyson *Charge of the Ligt Brigade*, poème tout à fait indigne du génie du grand poète mais qui, cependant, trouve encore des auditeurs, sinon des lecteurs. Il y avait en tout sept poses, dont la dernière montrait l'actrice, les bras étendus dans l'extase de la déclamation. Pour que la série eût été complète et pour la finir artistiquement, le photographe aurait dû faire une photographie où l'actrice aurait eu les bras abaissés et tout à fait au repos.

Nous allons continuer à étudier comment la tête doit être traitée.

La première question à trancher lorsqu'on voit un modèle, doit être : « Quel est le côté du visage qui donnera le meilleur portrait ? » Cette question donne rarement de l'embarras à un opérateur expérimenté.

Pour celui qui a l'habitude d'observer, les deux côtés du visage diffèrent tellement et d'une manière si définie, qu'un coup d'œil suffit pour résoudre la question ; mais le débutant doit commencer par apprendre comment il faut choisir et rechercher les règles qui président au choix.

Si l'on regarde attentivement un visage vu de face (ou bien la

photographie d'un visage de face, ce qui serait mieux puisque cela permet de prendre des mesures), on trouvera que les yeux ne sont pas niveau, l'un est plus haut que l'autre. Ceci est presque invariable et c'est un des exemples particuliers dans lesquels la nature prouve sa variété, là même où l'uniformité semblerait nécessaire.

Si l'on prend une photographie du visage posé de trois quarts, dont l'œil qui est le plus élevé est le plus éloigné de l'observateur, l'inégalité sera visible; mais si l'on prend l'autre côté du visage et si l'œil le plus élevé est le plus rapproché de la chambre noire, l'œil le plus bas semblera tomber naturellement, par l'effet de la perspective.

Les mêmes faits s'appliquent au nez, quelquefois à un degré plus marqué : et il arrive heureusement, dans neuf cas sur dix, que les yeux et le nez s'harmonisent pour désigner le meilleur côté du visage. Quand ils ne s'accordent pas, le portrait est rarement satisfaisant. Les deux croquis (fig. 18-19) sont pris des



Fig. 18. Fig. 19.

deux côtés du même visage et montrent quel côté doit être choisi. Dans la fig. 19, le nez semble cassé et les yeux hors de niveau; dans la fig. 18 ces défauts ne se voient pas.

Je conserve un catalogue illustré de tous les portraits que je fais et, en parcourant plusieurs volumes, j'y ai trouvé la confirmation d'une curieuse idée signalée dans le *Photographic News*.

J'ai remarqué que, environ quatre portraits sur cinq étaient pris le regard vers la droite, ce qui démontre que, dans ces cas particuliers, j'avais choisi le côté gauche comme le meilleur.

Les deux extrémités de mon atelier étant également bien éclairées, et comme il y n'a pas plus de peine pour prendre un côté du visage que l'autre, il s'ensuit que, d'après moi, dans quatre cas sur cinq le côté gauche est le meilleur. Si le fait est exact, il est bon à connaître pour ceux qui ont à construire des ateliers dans des endroits où une seule extrémité est utilisable; il faut donc alors s'arranger de manière à prendre cette extrémité où le côté gauche du visage peut être le mieux éclairé.

Si le modèle n'est pas tout à fait à son aise et s'il n'y a pas de crainte de perdre sa clientèle (ceci est une considération purement commerciale qui ne devrait pas trouver place dans ce livre), il vaut mieux remettre la pose à un autre jour que de faire un portrait indifférent.

L'autre jour, je remarquai qu'un de mes modèles ne semblait pas bien portant; je lui en fis la remarque; « Ah! me dit-il, j'ai un » mal de tête tellement fort qu'il suffirait à réduire une comète en » fragments, mais j'ai voulu être à mon rendez-vous. »

C'est une chose excellente que d'encourager les modèles à être ponctuels, mais, pour celui-ci, je sentis qu'il valait mieux remettre la séance à un autre jour. La description d'un mal de tête violent donnée par mon ami me sembla excellente jusqu'au jour où un autre ami me dit qu'il avait un mélange gazeux de névralgie et de coup de soleil.

Le modèle désirera parfois être pris *naturellement*. Son idée de paraître naturel — « comme je suis, vous savez » — consiste à se placer n'importe comment; probablement il mettra les mains dans ses poches, s'enfoncera dans un fauteuil et il espèrera que de cette manière on lui donnera des épaules et une tête convenable. Ce genre de client est des plus ennuyeux. Peut-être le meilleur conseil à lui donner, serait de lui recommander de s'adresser au plus mauvais des photographes qu'il pourra trouver, à l'un de ceux qui s'intitulent pompeusement « artistes », sans connaître la signification du mot (il n'en manque pas dans toutes

les villes) — ou bien au photographe ambulant qui passera par toutes ses fantaisies, à condition d'avoir reçu dix sous d'avance.

Mais, étant donné un modèle qui, dans le cas présent, désire un portrait comprenant la tête et les épaules — ce que l'on appelle en anglais, *portrait vignette* — la question se pose de savoir ce qu'il faut faire.

Dans ce cas, si le photographe est consciencieux, s'il désire faire de son mieux et s'il demande un prix qui lui permette d'oublier la valeur de ses matières premières, il fera au moins trois poses : — une de face ou à peu près de face, une seconde de trois quarts, et, si le visage le permet, un profil ou presque un profil, qui montre un peu du sourcil en retrait; mais si le profil est trop ingrat, le troisième négatif peut être consacré à un changement dans l'expression de l'une des autres positions.

Une simple tête demande à être composée convenablement aussi bien que tout autre genre de tableau ; elle doit offrir du contraste et de la variété dans la ligne.

Si, dans un portrait de face, le corps fait également face à la chambre noire, une ligne tirée au milieu du portrait, du haut en bas, le divisera en deux moitiés, à peu près aussi symétriques que la nature, toujours friande de variété, le permettra. Mais si le corps est un peu tourné de côté et si le visage est parallèle à la chambre noire, il y aura de la variété dans la ligne qui fait naître le mouvement et donne la vie, surtout si l'expression est en harmonie.

Pour un portrait de trois quarts, il vaut mieux tourner complètement le modèle de profil et même montrer un peu de dos; ou bien le corps peut être de face et la tête tournée de côté ; l'une ou l'autre pose donnera au cou un mouvement agréable et vivant.

Les mêmes remarques s'appliquent au profil, sauf pourtant qu'il ne faut pas faire faire au cou un effort trop violent, qui ferait pencher la tête en avant, ainsi qu'il a été dit dans le précédent chapitre.

Dans une « tête » simple, les épaules doivent être toujours presque de niveau et le corps vertical. Il semble gauche de voir une épaule beaucoup plus élevée que l'autre, alors que le restant du corps ne se voit pas pour justifier cette pose.

Certains modèles s'obstinent dans cette erreur et ne veulent pas poser droits, préférant, disent-ils, se sentir à l'aise et « naturels », comme s'ils désiraient faire photographier leurs sentiments, au lieu de leur apparence.

Le seul remède dans ce cas épineux est de faire poser le modèle debout. Cela corrige généralement l'affaissement des épaules et c'est un remède souverain pour une autre difficulté.

Certains modèles, lorsqu'on leur demande de s'asseoir bien droit, pensent céder à vos désirs en s'enfonçant dans la chaise et en relevant le menton en l'air, car il y a des gens qui pensent ne pas se tenir droits, à moins de presque tomber en arrière. Le dossier incliné de la chaise, — et en plus, trop d'effort donné au cou — est la cause de tous ces effets où le cou a l'air d'être rompu. Par un emploi précieux de l'appui, on corrige ce défaut; mais le meilleur moyen d'y obvier, ainsi que je l'ai déjà dit, c'est de faire poser le modèle debout.

Les yeux doivent toujours être en harmonie avec la tête. Il n'est rien de plus désagréable que de voir un œil qui regarde dans un coin ou qui semble prendre une direction contraire à celle du visage. Les yeux d'un visage de face ou à peu près de face doivent regarder en plein la chambre noire; je préfère un peu au-dessus de l'objectif, si l'on est certain que le modèle n'abaissera pas l'œil lorsqu'on découvre l'objectif.

Si la tête est tournée vers la droite, l'œil doit suivre la même direction, si même il était un peu trop à droite, il n'y aurait pas grand mal, mais il ne doit pas aller en sens contraire, sans cela le regard semblera intimidé ou effrayé. Dans la figure 21, la tête est exactement la même que celle de la figure 20 (pour autant que le dessin permette de l'exprimer); seule, la position des yeux est changée.

La première (fig. 20) semble être guindée et avoir la conscience de la pose, la seconde (fig. 21) est naturelle et aisée.

Je ne suis pas bien certain que j'explique clairement ce que je veux dire en m'exprimant ainsi, c'est-à-dire que les yeux doivent suivre la tête; il aurait mieux valu exagérer, dans ces croquis, l'effet que je veux condamner.

La pose que je déconseille est celle que l'on voit dans les portraits de Lely et de Kneller et des autres peintres de leur temps, qui semblent avoir supposé que plus un corps humain est contorsionné, plus il devient gracieux.

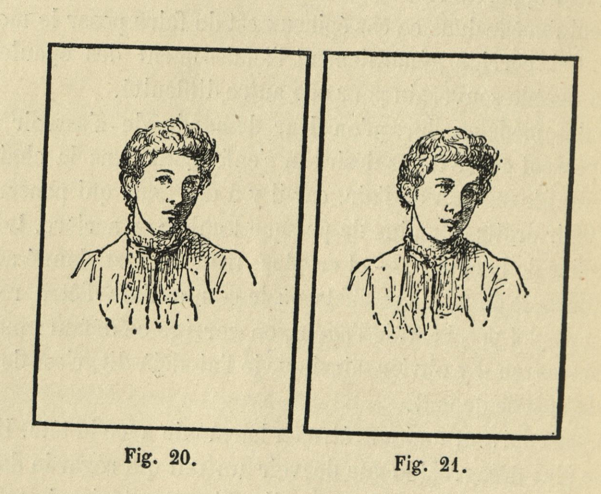


Fig. 20. Fig. 21.

Dans ces portraits, le corps était tourné vers la droite, la tête vers la gauche et les yeux de nouveau vers la droite. Si, dans cette pose, les yeux avaient suivi la direction de la tête, — ou en d'autres termes, s'étaient tournés suivant le point vers lequel la tête était tournée — au lieu de regarder en arrière, l'effet serait naturel et gracieux au lieu d'être artificiel et guindé.

On observe une variation de ce genre de pose où le corps et les yeux sont de face et le visage tourné de côté. Ceci ne s'applique pas à une pose — adoptée fréquemment par Van Dyck et autres artistes célèbres — dans laquelle le corps est légèrement tourné de côté, le visage de trois quarts ou presque de face, et les yeux complétement de face. Dans ce cas, j'estime que *les yeux vont avec la tête*, parcequ'ils se dirigent vers le même point.

Un grand nombre de modèles qui semblent vivants et expressifs, lorsqu'ils parlent, tombent tout à coup dans l'extrémité contraire. Lorsqu'ils ont dit leur dernier mot, la tête s'abaisse et une sorte de réaction se produit dans l'expression ; cette expression est

autant le résultat de l'abaissement de la tête que du changement dans les traits; il faut y prendre garde et l'empêcher. Si l'on emploie un appui-tête sans aucun soutien pour le dos, ce résultat est presque inévitable.

Quelques photographes se servent d'une chaise spéciale pour la pose — appelée en Angleterre, *vignetting chair*, chaise pour la vignette — et qui soutient le dos; mais je préfère employer un appui-dos. En réalité, j'emploie constamment cet appui, et je ne pourrais pas m'en passer. C'est un art que de bien employer l'appui.

Il faut bien prendre soin que la chambre noire soit à une hauteur convenable pour la tête. Si elle est si haute que l'objectif plonge sur le modèle, le cou sera raccourci et les épaules sembleront relevées. Si d'autre part, la chambre est trop basse, l'effet est peut être encore plus désagréable. Le visage est raccourci depuis le menton jusqu'au front et les narines deviennent trop visibles.

Les proportions d'une tête dans un portrait méritent grande considération. Il arrive trop souvent que, dans le portrait vignette on fait la tête beaucoup trop grande pour l'espace qu'elle doit occuper. La tête ne devrait pas avoir plus de 28 millimètres du sommet des cheveux au menton, pour le format carte de visite. Pour le portrait album, elle ne doit pas avoir plus de 5 centimètres.

CHAPITRE VIII

De la pose et de l'arrangement du modèle.

PORTRAITS EN TROIS QUARTS. — HOMMES.

Nous aurons plus de champ pour la variété de la pose dans l'espèce de portrait que nous allons étudier que dans ceux qui ne comprennent que la tête et les épaules. Nous pourrons employer presque toutes les diversités d'effets pittoresques qui peuvent aider à la puissance de l'ombre et de la lumière.

Le portrait en trois quarts comprend généralement la figure jusqu'aux genoux, mais en traitant ce genre, nous pouvons y comprendre facilement une proportion qui est un peu moindre et se rapproche davantage d'une pose en demi longueur.

S'il s'agit du portrait courant des modèles ordinaires, il n'est pas nécessaire — ni même admissible — d'avoir recours à une grande variété de poses. Cela est surtout exact pour ce qui concerne les portraits d'hommes.

Si l'on se promène dans une exposition de tableaux — comme, par exemple, celle de la *Royal Academy* — et si l'on fait un relevé général et comparatif de tout ce qui est catalogué sous le titre de « Portrait de M. **** », on verra que la variété des poses est très restreinte. Cela provient principalement des ressources limitées qu'offre à l'artiste le costume moderne. L'habit et les pantalons ne comportent pas un arrangement artistique et tout ce que l'on pourrait faire, pour changer cela, semblerait être de l'affectation. Le manteau de velours noir d'Adam Salomon était fort artistique lorsqu'il était arrangé par ses mains d'artiste, mais il eût été tout à fait déplacé dans le portrait d'un négociant de Manchester ou d'ailleurs. Quelques-uns de nos meilleurs peintres de portraits semblent

avoir complétement renoncé à l'espoir de varier la pose de leurs modèles et les font asseoir, à part de rares exceptions, dans la même chaise, et cela presque indéfiniment.

Je ne recommande pas au photographe d'imiter ce système; il vaut mieux qu'il cherche à se perfectionner et qu'il ne renonce pas à tout effort d'imagination; il y a trop de peintres qui agissent ainsi une fois qu'ils font partie d'un corps académique. J'ai voulu simplement faire remarquer le fait pour que l'on se console si tous les efforts que l'on fait pour être original ne sont pas couronnés de succès.

La photographie a beaucoup fait pour l'éducation du peintre. Il ne peut y avoir le moindre doute à cet égard que notre art a grandement perfectionné la peinture de portrait.

Lorsque les photographes commencèrent à faire des portraits, la peinture de portraits était à son niveau le plus bas; elle est maintenant aussi haut qu'au temps de Gainsborough et de Reynolds.

Notre art a servi surtout à montrer au peintre ce qu'il devait éviter; il a complétement mis au rancart la colonne et le rideau. Je ne pense pas que, depuis plusieurs années, on ait vu, aux expositions de la *Royal Academy*, cet inévitable fond.

Notre art a montré au peintre comment on donne le caractère et l'individualité. Dans toute l'œuvre d'un peintre de portrait, avant l'invention de la photographie, un visage ressemblait fortement à tous les autres. Notre art a démontré au peintre que la convention ne peut être tolérée que dans les travaux de décoration.

Mais si les portraits d'hommes offrent très peu de variété à l'opérateur, il est une pose que je désirerais voir abandonner complètement afin qu'il n'en soit plus fait usage. Cette pose est consacrée par la tradition et par l'habitude, car elle a constitué la pose inévitable depuis l'enfance de notre art. C'est celle avec laquelle l'amateur commence, de même que le *professionnal*, bien qu'il soit susceptible d'une certaine connaissance de l'art; c'est avec elle que l'incapable passe tout son temps. Je la donne (fig. 22) comme un exemple de ce qu'il faut éviter.

Qui ne connaît cette pose, qui ne s'est rendu coupable de cette horreur, où la victime semble être étalée et ficelée, avec la petite table ronde et autres accessoires?

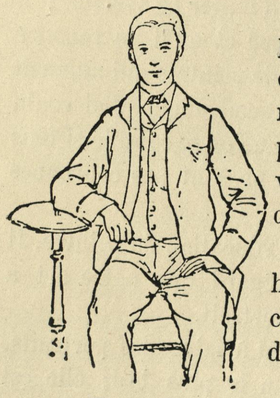


Fig. 22.

C'est parfait, diront les jeunes photographes, de montrer ce qu'il faut éviter. La critique est toujours aisée: mais il faut nous enseigner ce qu'il faut faire. Je ne puis que répondre en recourant de nouveau à cette ressource de signaler ce qui doit être évité.

Prenons un portrait. Le sujet est un homme d'un âge quelconque entre vingt-cinq et cinquante ans; il désire un portrait debout.

Pour commencer, faisons lui prendre une attitude aussi commode que possible; ne lui montrons pas tout d'abord comment il doit se tenir, mais laissons lui prendre sa position par lui-même et servons-nous des idées qu'il peut nous donner si elles sont bonnes; changeons un peu cette pose, si cela est nécessaire, mais n'énervons pas le modèle. Si la pose ne vient pas facilement, que le modèle se promène un peu, et essayons de nouveau. Il est possible que le modèle ait cette idée que pour poser debout, il doive se tenir dans une position verticale et également appuyé sur les deux jambes.

Aussi étrange que cela puisse paraître, il est fort rare que les hommes se tiennent debout sur les deux jambes à la fois, sauf dans leur première et leur seconde enfance. Les enfants et les vieillards chancellent également sur les deux pieds. Entre ces deux âges, un homme, lorsqu'il est debout et à son aise, repose sur une jambe et, lorsqu'il marche, c'est alternativement l'une des deux jambes qui soutient le poids du corps.

De cette manière, la nature donne de la variété à la ligne et évite l'uniformité qu'elle a en horreur.

Lorsqu'on pose un homme, il faut viser à avoir assez de variété pour obtenir le pittoresque. Que la tête ne soit pas dans la même ligne que celle du corps; si la figure est de face, le visage doit être

de trois quarts; si la figure est légèrement tournée de côté, le visage peut être de face ou de profil. Veillez à ce que la figure offre de la variété ; que les mains ne paraissent pas être deux taches placées exactement en opposition l'une à l'autre ; ne laissez pas les meubles et les accessoires présenter de l'uniformité ; par exemple, s'il y a une chaise d'un côté du modèle, il vaut mieux qu'il n'y en ait pas une également de l'autre côté.

Je n'ai pas à parler d'une façon trop absolue de peur de paralyser l'opérateur au lieu de venir à son aide; et je puis m'imaginer des cas où tout le contraire de ce que j'ai recommandé serait précisément ce qu'il faudrait. Si cela est possible, évitez la position accoudée ou appuyée — le piédestal et le dos de la chaise ont fait leur temps. Les modèles y sont tellement habitués lorsqu'ils ont fait faire souvent leurs portraits, qu'ils demandent naturellement quelque chose pour s'appuyer.

« Cela me met à l'aise et me semble plus naturel », dira un modèle; mais il sera bien étonné si on lui demande s'il peut se rappeler s'être jamais appuyé contre un piédestal, autre part que dans l'atelier d'un photographe, et ressembler par là au monument de Shakespeare. Je me rappelle un atelier, au temps du grand succès des cartes de visite : le piédestal et l'appui-tête étaient en permanence à la même place et chaque modèle venait s'y poser, les jambes croisées, dans l'attitude des Croisés sur leur tombeau.

La même nécessité de variété s'applique également à une figure assise. Le modèle pense souvent qu'il a l'air à l'aise, lorsqu'il en éprouve la sensation : il se couchera dans une chaise, mettra ses mains dans les poches, relèvera les épaules et, en mettant son pied sur le genou de l'autre jambe, présentera la semelle de sa bottine comme l'objet principal de son portrait. Mais, comme dit Gratiano au Juif : « *It is not thy sole, but thy soul* » (ce n'est pas ta semelle (1), mais ton âme), qu'il faut dans un portrait et il faut secouer le flâneur.

(1) Il y a là un jeu de mots intraduisible, les deux mots *sole* (semelle) et *soul* (âme) se prononçant à peu près de même en anglais.

Certains jeunes gens pensent qu'il semble gracieux de s'asseoir à cheval sur une chaise, les coudes appuyés sur le dossier.

Selon moi, ils ont l'air très gauches et très disgracieux dans cette position et tout ce que je puis en dire, c'est qu'on ne peut employer cette pose que lorsqu'on ne peut pas faire autrement.

Les vieillards donnent généralement des portraits admirables. La vieillesse comporte une certaine gravité qui sied à la photographie. Les cheveux blancs peuvent présenter des difficultés techniques, mais on en vient à bout au moyen d'un éclairage judicieux et de certains tours de main; d'ailleurs la difficulté ajoute de la saveur à tous les arts.

Les vieillards sont habituellement très tranquilles sans beaucoup d'effort et, en règle générale, ils ne prennent pas tant d'attention à ce que sera leur portrait (ce qui n'est pas le cas pour les gens plus jeunes). Il s'en suit que le portrait n'a pas cette expression anti-naturelle qui gâte si irremédiablement la plupart des portraits, peints ou photographiés.

Les poses assises, de préférence dans des fauteuils, semblent le mieux convenir à la vieillesse.

CHAPITRE IX

De la pose et de l'arrangement du modèle.

PORTRAITS EN TROIS-QUARTS. — DAMES.

Jusqu'à présent, je n'ai parlé que du modèle en général, ce terme comprenant les deux sexes, de même que les femmes et les enfants sont compris dans le terme « humains ». Mais je vais m'occuper des dames spécialement dans ce chapitre.

Le costume féminin, lorsqu'il sied à celles qui ordonnent à la mode de le rendre pittoresque, offre, à l'artiste qui cherche la variété dans ses poses, de bien plus grandes facilités que ne le comportent ces affreux vêtements masculins. Outre cela, d'autres raisons contribuent à donner plus d'effet aux tableaux dont une dame forme le sujet.

L'expression est contenue dans des limites bien moins étroites ; les occupations et les amusements des dames donnent lieu à des motifs variés et sont d'un grand secours pour le photographe ; d'autre part, la beauté éventuelle du sujet encourage l'opérateur en le forçant malgré lui à produire un tableau réellement beau.

Certaines femmes, comme certains enfants, ont une grâce naturelle qui donne de l'harmonie à leurs moindres mouvements et un charme à leurs actes les plus ordinaires, de telle sorte que si elles se déplacent, l'œil les suit avec une espèce de plaisir comparable à celui de l'oreille qui écoute des sons mélodieux.

Mais il ne s'agit pas autant, pour le photographe, de savoir comment il « fera belle la beauté », que de connaître comment il

doit arranger au mieux le modèle ordinaire qui vient à l'atelier pendant le travail quotidien et régulier.

Beaucoup, sinon tout, dépendra de l'âge du modèle; mais nous supposerons, pour le moment, que la dame ne soit ni trop jeune ni très âgée; ni une petite fille ni une vénérable aïeule. Il faut tenir compte également du tempérament du modèle; on ne doit jamais risquer une pose difficile avec des gens nerveux ou gauches.

On peut donner une règle générale en quelques mots : la pose doit être très simple, mais il faut éviter ce que l'on peut appeler, « la vue de face » ou « le profil en section », ce à quoi l'on arrive par la variété dans les lignes de la figure. Mais à côté de cela, il faut se garder des contorsions qu'affectionnent certains photographes. On doit essayer de rendre le sentiment de la vie et du mouvement.

Pour arriver à ce *desideratum*, il est quelquefois nécessaire de demander au modèle de se promener dans l'atelier et de le prier de s'arrêter au point où on désire le photographier; on obtient ainsi l'effet d'un mouvement arrêté subitement, que l'on voit souvent dans les statues, et qui donne le sentiment de l'animation lorsqu'il est convenablement exprimé. L'Apollon du Belvédère est un exemple bien connu de l'espèce de pose à laquelle je fais allusion. La figure s'est arrêtée subitement dans son action pour regarder le vol de la flèche et reste, pendant un moment, dans une pose qui donne une grande variété de lignes sans exagération et qui aurait pu être photographiée aisément.

Mais pour revenir du classique au réel, essayons d'esquisser une figure photographiée d'après ce principe. Je puis faire remarquer en ce moment qu'il serait facile de donner une série de poses à imiter, mais cela est détestable pour l'élève s'il n'acquiert, en même temps, les principes sur lesquels la pose est basée, et s'il n'apprend à connaître les causes qui provoquent la pose, comme dans l'exemple actuel.

Une dame, en passant près d'une table, se penche légèrement pour prendre un livre ou une fleur et, en se relevant, tourne la tête pour parler à une amie. Cette action toute simple, si elle

est faite par une figure gracieuse et souple, est pleine de mouvement et donne une grande variété. Les modèles posent généralement les deux pieds bien à plat sur le plancher lorsqu'il s'agit d'un portrait debout, ce qui produit souvent la raideur. Dans la pose qui vient d'être décrite, si le pied gauche repose sur le talon comme dans la marche, la grâce de l'action est de beaucoup augmentée et il y a plus de mouvement dans la figure.



Fig. 23.

Cette idée peut servir de point de départ à toutes les poses qui doivent représenter des figures au moment où le mouvement est suspendu. Une dame assise à sa table ou à son bureau se lève parce qu'une amie entre dans la chambre; elle ramasse un livre ou boutonne ses gants. Toutes ces actions sont naturelles et n'importe quoi vaut mieux que ces poses raides, compassées, que l'on adopte si souvent.

Lorsqu'on essaie de donner de la vie et du mouvement à une figure, il faut éviter les extrêmes. Il y en a qui dépassent la nature et donnent trop de « jet » à leurs poses. Il en est également qui appartiennent à ce que l'on pourrait appeler « l'école des invertébrés » et qui contorsionnent leurs figures, leur donnent des attitudes forcées, en essayant de les rendre gracieuses.

En règle générale, pour le modèle ordinaire, il n'est rien de tel qu'une attitude simple prise par une figure debout les mains réunies; ou bien, pour l'amour de la variété, une main peut s'appuyer sur une table ou être cachée derrière le dos, en ayant bien soin d'éviter toute affectation ostensible de la pose.

L'art doit dissimuler l'art; la figure ne doit pas faire penser que chaque manche et chaque pli du vêtement ont été arrangés par l'opérateur.

D'autre part, il faut se rappeler que ces portraits, qui semblent être les plus naturels et les plus gracieux, doivent leur effet, non seulement à ce que la nature n'a pas été contrariée, mais également à l'adresse de l'opérateur qui a vu immédiatement ce qui peut être corrigé, et qui a fait la correction si rapidement que le modèle n'a pas eu le temps de se fatiguer. Le plus adroit est celui qui voit tout de suite ce qu'il veut et qui connaît les moyens les plus prompts pour arriver à la réalisation. Certains opérateurs sont tellement adroits et tellement ingénieux qu'ils font le portrait sans ennuyer le modèle; la pose ne semble plus alors qu'un simple épisode d'une conversation agréable. Ce sont les maîtres de l'art et j'ai bien peur que le nombre en soit fort restreint.

La plupart des photographes cherchent péniblement leur voie; les plus consciencieux d'entre eux qui sentent qu'ils ne doivent pas seulement gagner leur argent, mais encore faire voir à leurs clients qu'ils le gagnent, ceux-là mêmes tracassent tellement leur modèle par leurs nombreux changements, que le portrait qui en résulte représente souvent un spécimen ennuyé de l'humanité, dont a été bannie toute expression de vie ou de sentiment.

Un grand nombre de photographes ne peuvent se passer de l'éternelle chaise, à côté de laquelle ils placent toutes les figures debout. C'est l'abus plutôt que l'usage de cette chaise qui est condamnable.

On a beaucoup ri des lourdes chaises en chêne sculpté et des prie-dieu, on les a bannis de l'atelier; mais on ne peut rien dire d'une chaise de salon d'un joli dessin : ce meuble est toujours utile lorsqu'on l'emploie judicieusement. Il vaut mieux encore quand les lignes en sont coupées ou atténuées par d'autres meubles, tels qu'une table placée derrière, ou bien les lignes trop régulières peuvent en être interrompues en jetant un châle sur le dossier. Un châle en dentelle noire est d'une grande utilité dans un atelier.

Les figures assises sont généralement plus faciles à arranger que celles debout, quoiqu'en dise Chrysos dans *Pygmalion et Galathée*.

« *The nature of the seated attitude*
» *Does not give scope for much variety.* »

(La nature de la pose assise ne donne pas de latitude a beaucoup de variété.)

Il semble qu'il y ait bien plus à tirer d'un portrait d'une dame assise que de celui d'une dame debout : on peut la représenter lisant, travaillant, causant, dessinant, écrivant, prenant une tasse de thé, etc., tout cela peut aider l'opérateur. On peut tirer grand parti d'un éventail, qui se prête admirablement à une variété de changements de pose.

Il arrive souvent que lorsque tous les stratagèmes n'ont pas réussi, on peut faire un portrait passable en faisant baisser les yeux au modèle, comme s'il lisait un livre ou bien comme s'il arrangeait des fleurs, comme s'il cousait ou brodait; on élude ainsi cette difficulté des yeux fixés et de la bouche ouverte.

La remarque que je viens de faire au sujet des yeux baissés me rappelle qu'il serait utile de dire quelques mots au sujet des mains.

J'ai entendu dire par un vieil acteur que la chose la plus difficile à la scène est de savoir se servir de ses mains. Cette difficulté est encore bien plus grande pour le photographe.

Les mains ont une grande importance au point de vue pictural, lorsqu'elles sont bien employées; mais le plus souvent, elles sont cause qu'un portrait est condamné, et cela bien plus que toute autre partie du portrait. Le grand défaut que signalent les dames, c'est que les mains sont trop grandes, même lorsqu'on peut leur démontrer qu'elles sont en proportion exacte avec la tête. Toujours les mains seront trouvées trop grandes, si elles n'ont pas été photographiées, avec un objectif d'un foyer trop court et si elles sont aussi nettes que la tête. Cette idée erronée au sujet de cette grandeur exagérée est traditionnelle.

Avant l'invention de la photographie, qui a corrigé bien des erreurs artistiques, les peintres avaient pour coutume de dessiner des mains si ridiculement petites, que lorsque la vérité apparût dans les photographies, on n'y crût pas. Il y a cependant quelque vérité dans ce fait que les mains sont trop grandes dans beaucoup de photographies et le fait, que, pour empêcher cette déformation, les mains doivent être dans le même plan que le visage, gêne beaucoup l'opérateur dans sa pose. Il y a des positions de mains dans lesquelles elles paraissent beaucoup plus grandes que dans d'autres, surtout lorsqu'on voit l'envers de la main, ou

bien lorsque les mains sont jointes en pleine lumière et ne paraissent, à une certaine distance, n'en former qu'une seule. Lorsque les doigts sont entrelacés, l'effet est le même, comme également lorsqu'on montre un poignet découvert dont la ligne n'est pas coupée par un bracelet ou par tout autre moyen.

Lorsque cela est possible, il vaut mieux laisser les mains dans leur position naturelle, et, si elles ne se présentent pas d'une manière gracieuse, de faire un nouvel essai. Il est très rare que l'on réussisse à changer les doigts et si le modèle commence à songer à sa main, il n'aura jamais l'air ni gracieux, ni naturel. Il faut veiller à ce que la lumière ne soit ni trop plate ni trop intense sur les mains, ce qui en augmente la grandeur ou la largeur apparente.

Une main bien faite est un sujet superbe et d'une grande utilité au point de vue artistique. Les peintres du siècle dernier y attachaient une telle importance et prenaient un tel soin pour les poser et les mettre en évidence que dans certains tableaux, les mains constituaient les objets principaux et la tête n'était que l'accessoire.

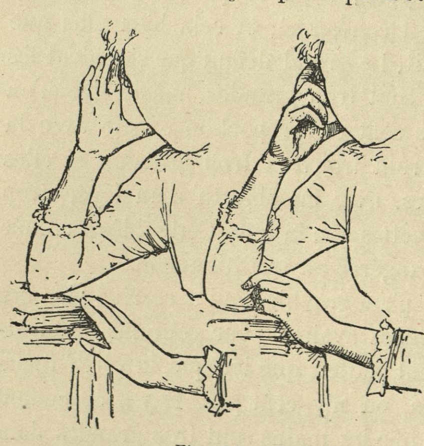


Fig. 24.

Naturellement, lorsqu'on compose un portrait, le but à atteindre c'est de faire que la tête soit l'objet principal et que les mains prennent la seconde place. Il faut que les doigts se recourbent gracieusement et que la main ne ressemble pas à une patte. Une très petite différence dans la position donnera une grande différence dans l'effet, c'est ce que l'on peut voir dans les croquis (fig. 24), faits d'après des photographies d'une même main.

CHAPITRE X

De la pose et de l'arrangement du modèle.

FIGURES EN PIED.

On peut dire que, comme portrait, la figure en pied a passé de mode. Lorsque la carte de visite fit son apparition, elle prit d'abord cette forme bien connue et il se passa une année ou deux avant qu'elle ne subît aucun changement; vint ensuite la vignette ou portrait-buste sur fond dégradé. Les photographes s'en tinrent à ces deux formes et résistèrent, pendant bien longtemps, à toutes les tentatives d'en adopter d'autres; on vit ensuite la figure en trois quarts, jusqu'au jour où l'on se prit de passion pour cette monstruosité, la grande tête, qui remplit presque toute la surface du portrait.

Cette dernière forme de la carte doit son origine au hasard. Une maison de photographie possédait une très grande quantité de négatifs de personnes célèbres, en trois quarts, format plaque entière. Ayant remarqué que la carte avait tué la vente des grands portraits, ces commerçants imaginèrent d'imprimer les têtes seules et de les vendre en format carte. La foule ignorante, voyant que les portraits de tant de gens célèbres avaient été faits de cette manière, crut qu'il était de bon ton de ne plus avoir d'autres portraits : et c'est ainsi que, même maintenant, nous sommes encore obligés parfois de faire ces cartes tout à fait hors de proportion.

Parmi les premières cartes de visite en pied, il y en a qui sont de véritables merveilles. Elles ont été faites par des maîtres dans l'art de la pose. L'art n'était pas alors entre les mains des commerçants ; les prix n'étaient pas tombés en dessous de la guinée

traditionnelle et les photographes pouvaient arriver à faire autre chose qu'une reproduction purement mathématique de la nature.

Les premières cartes de Disderi et de Silvy sont encore remarquables au point de vue de la pose et de l'effet. Mais l'art, comme art, eut ses mauvaises années. Un photographe pensa que : « dix pour dix shillings » serait une bonne devise pour amorcer le public; et cela réussit au point de vue commercial, car les clients affluèrent et se suivirent comme des troupeaux de moutons. On les rassemblait, dans une chambre, après paiement d'avance; une porte s'ouvrait toutes les cinq minutes et laissait entrer un client dans l'atelier, où on l'assujettissait contre l'appui-tête toujours prêt; on le clichait, puis on le reconduisait jusqu'à une autre porte, par laquelle il retrouvait son chemin vers le rez-de-chaussée.

On ne pouvait penser à de la variété dans la pose ou dans l'éclairage, la seule préoccupation était d'en avoir fini aussi rapidement que possible. On ne soumettait pas d'épreuves; le client devait se contenter de ce que le fabricant voulait bien lui envoyer. Dans ce temps-là, bien des gens se croyaient presque obligés, contre leur gré, de porter dans leur poche leurs portraits-cartes, afin de pouvoir faire des échanges et la plupart se souciaient fort peu de la qualité de leurs portraits, afin de pouvoir se soumettre, au meilleur marché possible, à la convention sociale. La partie n'était pas égale pour ceux qui allaient chez les meilleurs photographes et payaient le prix le plus élevé; bien des gens répugnaient à cette idée de donner les magnifiques petits portraits-cartes de T. R. Williams en échange des petites horreurs fabriquées par une compagnie.

Mais ceci n'est pas une histoire et je dois abandonner cette digression.

La figure en pied n'est donc plus autant en vogue qu'elle le fût il y a vingt-cinq ans. Je n'ai jamais aimé, pour ma part, ce genre pour les portraits d'hommes, car je ne puis me résoudre à trouver de l'intérêt dans des bottes et des pantalons. Mais elle avait son utilité pour les portraits de dames, surtout lorsqu'on portait des robes longues. Elle se disposait moins bien pendant la période des jupes courtes et je ne suis pas certain que ce genre de toilette

n'ait quelque peu contribué à la disparition des portraits en pied. La décadence de la crinoline y fut pour quelque chose également, car il est assez difficile de remplir le format cabinet avec ces figures minces qui succédèrent aux ballons monstrueux d'il y a un quart de siècle. La figure en pied, cependant, a encore son utilité et aura encore, je pense, son heure de succès. C'est encore le meilleur système pour montrer des toilettes luxueuses, des costumes de fantaisie, et il convient pour certains portraits, tels que ceux de jeunes filles de neuf à quinze ans. C'est une difficulté sérieuse que d'indiquer l'âge entre ces deux périodes. Une jeune fille de treize ou quatorze ans semble bien plus âgée sur son portrait, si l'on ne se sert d'un moyen quelconque pour indiquer que c'est une jeune fille, comme, par exemple, en montrant qu'elle porte une robe courte. C'est ainsi que le portrait en pied convient.

Un portrait en pied permet plus de fantaisie que tout autre genre. Il implique un arrangement plus recherché des meubles et des accessoires, ainsi que l'emploi de fonds peints. Pour les portraits de dames, ce genre comprend une plus grande variété de pose et d'effet, mais il n'est pas aussi commode de faire un portrait agréable d'un homme en pied ; il semble que le modèle ne peut pas remplir le portrait, il est trop long pour sa largeur et presque toujours, on dirait qu'on l'a posé là pour le fusiller.

Finissons-en d'abord avec le portrait d'homme, puisqu'il constitue la difficulté la plus grande. Le problème est de savoir comment on peut produire un portrait en pied d'un homme, de manière qu'il ait l'air d'être un homme bien à son aise, sans une apparence contraire à la vérité, soit de dignité offensée, de fanfaronnerie ou de prétention, d'une part, ou bien sans expression, d'autre part. C'est ce que souvent l'on essaie de faire, mais ce que l'on réussit rarement.

Il est impossible de donner des règles dans ce cas, et tout ce que je puis faire, c'est de dire ce qu'il faut éviter.

Si la figure est debout, ayez quelque idée de la pose qui vous semblerait convenir dans le cas qui vous occupe et arrangez les accessoires, de manière que, pour ainsi dire, ils amènent la pose que vous voulez obtenir. Ensuite, mettez le modèle à l'endroit que

vous lui avez préparé et tirez avantage immédiatement de tous les incidents. Il peut ne pas prendre la pose que vous avez combinée, mais s'il ne pense pas uniquement à faire de son mieux, — et c'est là un exercice des facultés qui gâte la moitié des portraits, — il prendra peut-être une pose meilleure. C'est ce que vous devez saisir tout de suite. Il faudra peut-être la modifier légèrement, tourner un peu la tête ou changer la position des bras. Cela se fait facilement et souvent sans que le modèle en sache rien. Par exemple, si vous voulez lui faire lever le bras, la main sur la hanche, prenez vous-même cette pose et, dans la plupart des cas, vous trouverez que votre modèle fera comme vous, par une imitation inconsciente. Ceci n'arrivera pas à un opérateur étourdi, qui ne semble pas savoir ce qu'il veut faire; mais l'opérateur habile a comme une sorte d'influence magnétique sur son modèle, qui est à la fois curieuse et utile.

Tout ce que j'ai déjà dit, dans un précédent chapitre, s'applique ici, quant à la variété, au mouvement, à l'animation, etc., je n'ai pas besoin de le répéter. Mais, dans un portrait en pied, plus que dans toute autre forme de portrait, le champ est plus vaste pour ce que l'on peut appeler la technique de l'art. C'est là que le photographe peut montrer sa connaissance de la composition, sujet que j'ai traité plus complètement dans « l'Effet artistique en photographie » et « la Photographie en plein air ». J'espère que mes lecteurs ont lu ces modestes essais et savent comment il faut arranger les accessoires pour obtenir l'équilibre, la variété et le contraste.

C'est une chose comparativement plus facile de faire des portraits en pied pour les dames. Elles sont presque toujours pittoresques par elles-mêmes et, sauf dans le cas où une folie de laideur a guidé celles qui font la mode, comme, par exemple, lorsqu'on portait des crinolines, les toilettes féminines se prêtent d'elles-mêmes aux désirs de l'artiste.

Ici encore, j'ai dit, dans un chapitre précédent, tout ce qui est nécessaire au sujet de l'arrangement de la figure, car tout ce qui s'applique au portrait en trois quarts, s'appliquera presque également au portrait en pied. Mais je puis ajouter, ce que je

pense avoir omis de dire précédemment, qu'il ne faut jamais faire asseoir une dame dans une chaise très basse; aussi naturel, aussi à l'aise que cela puisse paraître dans la vie, cela se traduit souvent, en photographie, par la représentation d'un simple ramassis de vêtements. Et si la dame est assise sur une chaise à dossier élevé, il faut éviter que le dos de la chaise dépasse chaque épaule, ce qui donne souvent l'apparence d'une difformité.

Il est difficile de rien dire de bien précis au sujet de la pose des dames, si l'on ne considère pas en même temps le genre de toilette. Nous venons de passer une période de sept années qui se distinguent comme étant les plus pittoresques et les plus belles au point de vue de la toilette des dames, que l'on n'ait vues depuis longtemps. L'esthéticisme, aussi ridiculisé qu'il ait pu être par les incrédules ou aussi compromis qu'il ait été par ses fidèles trop ardents, a fait des merveilles pour ce que l'on appelle le goût. La réaction qui a suivi n'a eu heureusement qu'un succès modéré. Les tyrans qui commandent à la mode, dans un but commercial, ont, pour la première fois dans l'histoire du monde, été presque vaincus. Ils avaient décrété que la beauté serait abolie pendant une saison et que la laideur règnerait.

Les formes déraisonnables que prennent certaines femmes sont absurdes. Le plus curieux est qu'elles ne le voient pas et qu'elles ne se rient pas au nez les unes des autres; c'est tout au plus si elles sourient. J'ai photographié dernièrement une dame assez petite, qui, par l'arrangement singulier de sa toilette, ressemblait tellement à un coq Bantam que je m'attendais presque à l'entendre chanter son cocorico.

Mais le règne du laid est peu durable. Il y a une violente révolte contre la révolution, sans exemple dans l'histoire de la mode. Les femmes ne sont plus maintenant les esclaves absolus des dictateurs de la mode, ainsi que cela se passait autrefois. Quelques-unes ont reçu une éducation plus sérieuse et ont appris que le goût ne consiste pas entièrement à s'habiller pour se conformer à un but commercial. Les plus intelligentes, et principalement les femmes et les filles d'artistes, se sont unies pour déclarer la guerre aux tournures ! Nous leur devons ceci qu'il y a encore des femmes qui

ne sont pas ridicules et qui peuvent être photographiées en pied. Aux temps lointains de la crinoline, une dame cherchait à justifier son apparence ballonnée par cette phrase : « Je ne dois pas me singulariser. » Cette excuse ne vaut plus rien. Il y a tant de femmes intelligentes qui conservent le bon goût qu'elles ont acquis pendant l'interrègne de la crinoline, qu'il n'y a plus de prétexte pour la porter, sauf l'absence de goût ou la résolution de suivre aveuglément à n'importe quel prix les arrêts de la mode.

CHAPITRE XI

De la pose et de l'arrangement du modèle.

DES GROUPES.

L'arrangement d'un groupe de figures est une des choses les plus difficiles à réussir, en photographie, si on veut l'accomplir d'une façon parfaite; plus difficile, certainement, que la composition d'un tableau qui occuperait un rang plus élevé dans l'art, mais dont les éléments seraient mieux sous le contrôle de l'artiste, en ce qui concerne le choix et la disposition. Souvent le portrait-groupe n'est autre chose qu'une pile humaine assemblée comme un jeu de patience détraqué ; un amas hétérogène d'atomes humains, et quelquefois de chiens, dont aucun n'a le moindre rapport artistique avec l'autre; ne s'accordant en rien, sauf en ce point que chaque partie de cet amas doit se tenir bien raide et regarder l'objectif.

Les peintres, également, ont éprouvé cette difficulté d'arranger un groupe de telle sorte que le résultat soit un tableau sans qu'il y ait des portraits sacrifiés. On a cependant mieux réussi maintenant qu'avant l'introduction de la photographie.

Le photographe a presque toujours cette préoccupation importante qu'il faut produire un portrait également réussi de chaque constituant du groupe, tandis que l'un des grands principes de l'art est que l'un des constituants du groupe doit être plus proéminent et plus apparent que les autres.

Dans un groupe artistique, un dos est souvent très utile comme contraste pour d'autres figures; mais cela ne se peut pas dans les

groupes tels qu'on les demande généralement au photographe. Chaque visage doit donner un portrait favorable, indépendant des autres; aucune figure ne doit être sacrifiée au profit de l'effet artistique, et il ne peut y avoir, par conséquent, que peu de contraste ou de subordination, si nécessaires cependant dans un arrangement artistique. Cette difficulté se fait sentir chez les peintres qui peuvent consacrer du temps et de l'attention à chaque figure et qui ont également le grand avantage de pouvoir placer leurs figures sur des plans différents. Cette nécessité absolue de placer toutes les figures dans un seul plan, afin qu'elles puissent être toutes au foyer, n'est plus aussi stricte qu'avant l'invention des plaques à la gélatine. Nous pouvons maintenant nous servir d'objectifs qui ont une profondeur de foyer plus grande que celle des anciens objectifs à portraits, et cela nous permet d'obtenir uue plus grande séparation des figures.

Le groupe est une chose que le photographe redoute, surtout s'il y a un bébé ou un jeune enfant, car, de même que l'anneau le plus faible constitue la force de la chaîne, de même tout dépend de la tranquillité d'une partie que l'on doit compter voir remuer.

Aussi bien que le photographe ait pu arranger les autres figures et aussi impérieuses qu'aient pu être ses recommandations sur la pose qu'elles doivent conserver et sur la direction que doivent avoir les visages pendant la pose, il faut s'en préoccuper constamment, et cela est presque impossible lorsqu'on doit consacrer toute son attention à faire rester tranquille un enfant agité. Outre cela, le bébé est toujours considéré comme devant être un point apparent du groupe, et c'est un objet comparativement si petit qu'il ne forme qu'une tache insignifiante dans la photographie. D'après mon expérience personnelle, peu de gens se figurent combien un bébé est petit, jusqu'à ce qu'ils le voient au centre d'un groupe de grandes personnes.

Les groupes se font dans l'atelier ou en plein air. Considérons d'abord le premier cas.

Reylander avait l'habitude de dire que l'adresse et l'attention d'un photographe sont suffisamment mises à l'épreuve, lorsque

l'arrangement, l'éclairage et l'expression d'une figure sont parfaits, et il ne s'aventurait jamais à faire plus d'une figure, lorsqu'il le pouvait, sauf dans les groupes obtenus par combinaison. Mais les photographes de portraits ne peuvent pas toujours choisir leurs sujets et doivent tirer tout ce qui est possible des éléments qui sont mis à leur disposition.

Le groupe le plus fréquent que le photographe est appelé à photographier se compose de deux personnes, souvent des enfants, — j'espère leur consacrer un chapitre tout particulier, — mais souvent de grandes personnes et, peut-être plus fréquemment dans les endroits consacrés à la villégiature, de jeunes gens, dans leur lune de miel, qui semblent être animés du désir très louable de faire faire leurs portraits ensemble. C'est un des groupes les plus faciles à faire si on l'arrange bien, mais un des plus difficiles si on n'y fait attention.

En règle générale, la meilleure composition s'obtient avec la dame debout et le monsieur assis. Il n'est pas nécessaire que ce soit dans une chaise ou dans une attitude trop conventionnelle, mais sur une table, ou l'extrémité d'une balustrade. Cet accessoire, comme toutes les imitations, peut être très bon ou très mauvais; il ne doit pas avoir l'air trop neuf ou trop nouvellement fait et il faut prendre bien soin qu'il ne soit pas trop en évidence.

Si le groupe est fait en trois-quarts, — ce qui est peut être la forme la plus commode, — il faut montrer très peu de la balustrade. Supposons donc que le monsieur soit assis et que la dame reste debout à côté de lui.

Il n'est pas nécessaire qu'ils se regardent ; il n'arrive pas souvent qu'un jeune couple, dans cette circonstance, puisse le faire sans éclater de rire, mais il faut chercher à imaginer une source commune d'intérêts. Il est facile de supposer qu'ils parlent à un ami qui ne se voit pas dans le portrait ou bien que leur attention est attirée vers quelque objet intéressant. Il faut avoir recours à un moyen quelconque pour donner au groupe l'effet de la vie et du mouvement, de l'animation aux têtes, et éviter cet aspect triste et contrit que l'on remarque si souvent dans des portraits de cette espèce.

Voici (fig. 25 et 26) deux croquis différents sur le même thème, qui peuvent servir d'indications pour l'arrangement.

Lorsqu'on emploie un balcon, ou tout autre accessoire de plein air, il est bon de se servir d'un fond de plein air également.

Deux jeunes filles peuvent composer un groupe très agréable.



Fig. 25.



Fig. 26.

Dans ce cas, les motifs ne manquent pas. Les occupations des dames se prêtent par elles-mêmes à un effet artistique.

Il est plus facile peut-être de faire un groupe bien composé avec trois personnes plutôt qu'avec deux. Avec deux personnes, la variété de ligne, ou une forme pittoresque générale du groupe, s'obtient plus difficilement parfois ; mais avec trois figures, il y a bien plus de chances d'avoir de la variété, du contraste et une forme de groupe pyramidale.

Pour autant que l'unité du groupe soit conservée, il faut rechercher la plus grande quantité de variété dans la forme.

La variété dans la position des têtes s'obtient facilement. Il est possible, avec presque n'importe quelle des trois figures, d'arranger les têtes de telle sorte qu'elles ne soient pas en ligne les unes avec les autres.

Par exemple, il serait possible d'arranger les têtes suivant la règle comme ceci $_{\mathrm{O}}{}^{\mathrm{O}}{}_{\mathrm{O}}$, mais il est tout aussi facile et beaucoup

plus flatteur de rompre l'uniformité et de les arranger comme

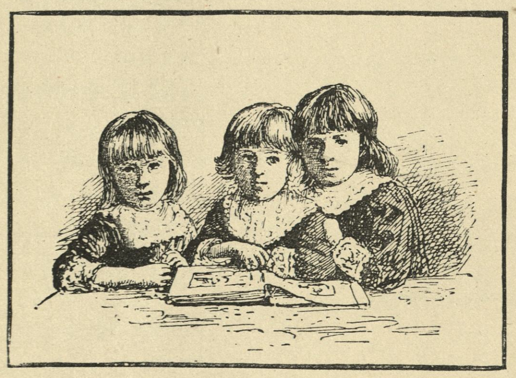
ceci O O O.

Le même principe est appliqué dans le groupe de trois enfants (fig. 27).


Fig. 27.

Si plus de trois figures sont nécessaires dans un groupe, il vaut mieux retourner la chambre noire et faire le groupe dans le sens horizontal. En réalité, dans beaucoup de cas où il n'y a que trois figures, la forme horizontale est très utile, comme dans l'exemple suivant (fig. 28).

En plaçant les trois enfants à une table, on évite la difficulté des pieds et des jambes, et les têtes peuvent être plus grandes, sans faire paraître les enfants plus âgés qu'ils ne le sont, la table et le livre donnant l'échelle.


Fig. 28.

Lorsque toutes les têtes ont à peu près la même hauteur, la variété peut s'obtenir en plaçant l'une d'elles à quelque distance des deux autres.

Dans un groupe d'adultes, il est bon d'avoir un centre d'intérêt, tel que la lecture d'une lettre, comme on le voit dans le croquis placé à la fin de ce chapitre. Mais il faut toujours avoir bien soin

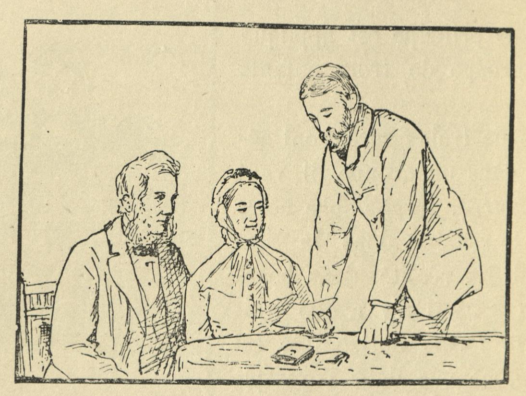


Fig. 29.

de ne pas sacrifier la ressemblance à la composition. Une des principales difficultés, c'est d'avoir les têtes placées près l'une de l'autre, sans que cela semble forcé ou peu naturel.

CHAPITRE XII

De la pose et de l'arrangement du modèle.

GROUPES EN PLEIN AIR.

Lorsqu'un groupe se compose de plus de trois à quatre personnes, il est souvent commode de le faire en plein air. Cela offre plusieurs avantages : on n'est pas limité par l'espace et l'on ne doit pas entasser les modèles les uns sur les autres, ainsi qu'on est fréquemment obligé de le faire dans l'espace restreint qui est utilisable dans la plupart des ateliers.

La pose est beaucoup plus rapide, elle ne prend qu'une à deux secondes avec un objectif rectilinéaire rapide et l'on peut même employer des diaphragmes beaucoup plus petits qu'on ne le ferait dans l'atelier ; la profondeur de foyer, obtenue par ce moyen, donne une liberté bien plus grande dans l'arrangement artistique du groupe.



Fig. 30.

Trop souvent, le groupe fait en plein air représente une masse de figures placées l'une au-dessus de l'autre en amphithéâtre, avec peut-être une muraille en briques comme fond; on n'y trouve pas le moindre effort d'arrangement artistique, ainsi que le montre le croquis (fig. 30) qui est la reproduction d'une photographie.

D'autres fois, c'est une rangée de figures alignées dans le but d'être photographiées, sans qu'aucune autre préoccupation ait présidée à leur arrangement que celle d'obtenir une mise au point convenable. Cette dernière disposition provient souvent de l'impossibilité de tirer quoi que ce soit de la conformation du terrain ou de l'endroit où la photographie doit être exécutée, car il arrive presque toujours que les groupes nombreux doivent être pris « at home », et le photographe doit faire ce qu'il peut des éléments qu'il rencontre. Il devrait chercher tout ce qui peut l'aider à rompre l'uniformité du groupe, à donner de la variété aux formes générales, et en tirer avantage. Une ou deux marches d'escalier même valent mieux que rien du tout.

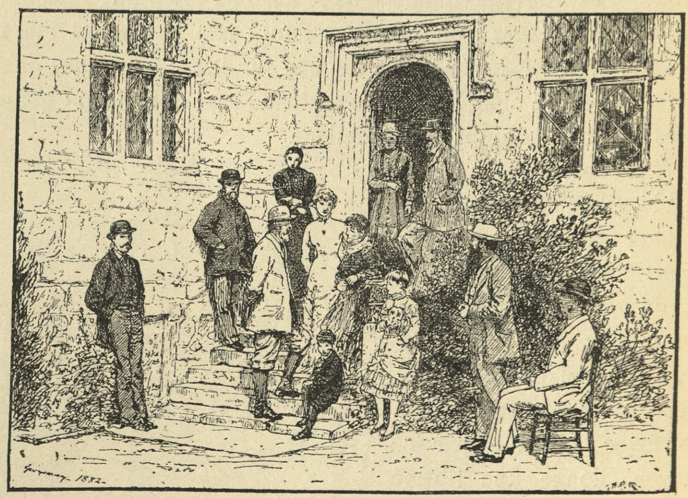


Fig. 31.

En choisissant son fond, il doit essayer d'en trouver un qui ait une grande surface lumineuse, telle qu'une muraille claire, si elle n'est pas trop blanche. Trop de détails nuit, parce que c'est au détriment du groupe. Le pire des fonds, mais celui qui s'emploie le plus souvent pour les groupes, consiste en feuillage, surtout lorsqu'il y a des lauriers ou des arbustes aux grandes feuilles luisantes. L'effet des points blancs produits par le feuillage luisant est des plus désagréables, surtout si le fond n'est pas au foyer.

Je donne un petit croquis (fig. 31) dans lequel un petit escalier

qui conduit à la porte d'une vieille maison gothique a puissamment aidé le photographe dans l'arrangement d'un groupe.

Lorsqu'on doit disposer un groupe, il faut commencer par découvrir les personnes les plus importantes de la société, afin de pouvoir leur donner les places les plus en évidence. On trouvera bientôt celui qui est le « loustic » (*the funny man*). Il y en a toujours un dans tous les groupes, qui pense que c'est une plaisanterie exquise de faire rire les autres et de gâter, par là, le négatif. Il y a plus de groupes gâtés par ces hommes d'esprit que par toute autre cause. Tout lui est prétexte à esprit et il faut une certaine magnanimité pour supporter ses bouffonneries. Il faut donc l'annihiler ou, sans cela, on ne fera rien de bon.

Si l'on en a le courage, il vaut mieux aller hardiment à lui et lui dire quelque chose de ce goût-ci : « Vous êtes donc le loustic, n'est-ce pas? Si vous voulez bien me laisser faire pendant quelques minutes, je vous serai bien obligé. » Il prendra généralement la chose de l'une de ces deux manières — ou bien, c'est un bon garçon qui reconnaît en vous un confrère, et il fera tout ce qu'il pourra pour vous aider — ou bien, il boudera. Dans les deux cas, cela vous servira.

Dans le croquis (fig. 31), on reconnaîtra facilement le loustic que l'on a supprimé en le plaçant contre le mur, où il équilibre magnifiquement le groupe principal, et où il semble, dans la photographie originale, ne pas avoir tout-à-fait décidé s'il doit être confus ou non.

A ce moment, l'on a acquis quelque connaissance des différents membres du groupe ; on a décidé approximativement comment ils seront arrangés. Aussitôt que l'on est complètement décidé, on place les figures.

Ne faites pas d'expériences ou de changements si vous pouvez les éviter ; en d'autres mots, n'ayez pas l'air embarrassé, mais faites en sorte que les membres du groupe voient que vous savez ce que vous devez faire et que vous allez exécuter l'arrangement que vous avez projeté mentalement.

J'ai vu des opérateurs qui faisaient grand étalage de la peine qu'ils prenaient, comme s'ils devaient gagner leur argent à la

sueur de leur front et qui faisaient tant de changements qu'ils harassaient leurs victimes. Les gens ne se laissent plus prendre à ces malices et en rient—jusqu'à ce que cela devienne trop sérieux.

Dans un groupe bien dessiné, les règles principales de l'art doivent être observées, surtout la variété, l'équilibre, le contraste et l'ampleur. Chaque ligne et chaque forme devraient être arrangées de manière à créer une série de pyramides, qui se rompent et se mêlent mutuellement. Dans la figure 31, ceux que l'on pensait devoir être mis en évidence sont au centre et forment par eux-mêmes un groupe en pyramide, mais ils font partie d'une série de



Fig. 32.

pyramides, toutes résumées en une seule, dont le sommet est le dessus du cintre de la porte. Il faut également remarquer de quelle valeur extrême peut devenir un rien de noir ou de blanc pur, lorsqu'il est à la bonne place. Dans la photographie — cela se voit moins bien dans le croquis — le chapeau blanc de la figure debout, située sur la droite, donne absolument de la consistance à tout le groupe. Supposez-le absent, et le groupe n'offre plus de solidité artistique. Cette petite tache blanche à la bonne place maintient le tout ensemble.

Dans le second groupe (fig. 32), l'endroit était différent et ne se

prêtait pas aussi bien à la composition d'un beau groupe Le terrain était plat et il n'y avait pas moyen d'élever les figures les unes au-dessus des autres ; le photographe devait donc se résoudre à rompre les lignes en faisant asseoir certains personnages et en faisant pencher les autres comme s'ils parlaient à ceux qui étaient assis. Par ces moyens, il est parvenu à former une série de formes pyramidales variées, qui s'entremêlent tout en ayant un certain rapport entre elles, de sorte que l'effet général ne donne pas un sentiment d'éparpillement. Il devrait toujours y avoir une unité dans le groupe ; le cordon du collier doit passer dans toutes les perles, mais doit être plutôt ressenti que vu.

Il est une autre différence très grande entre les deux groupes ; la première a comme cadre un coin d'une maison Tudor, en partie recouverte de plantes grimpantes ; dans le second, c'est une espèce de vérandah crénelée, soi-disant gothique, qui protège une grande fenêtre française à baies (singulier mélange) et l'avant-plan se compose de géraniums, de calcéolaires, de violettes et autres plantes diverses d'un jardin italien.

Il y a quelques désavantages à faire les groupes, et généralement les portraits, en plein air : le principal est la difficulté des expressions par suite de l'excès de lumière. Certaines gens ressentent plus vivement cet effet que d'autres ; il faut bien y faire attention et s'arranger de telle manière que la lumière les gêne le moins possible. Un groupe ne doit jamais être fait en plein soleil, s'il y a la moindre possibilité de l'éviter.

Il arrive quelquefois qu'il faut faire faire la pose par une autre personne. Si l'on a affaire à quelqu'un de tout à fait inexpérimenté, il faut bien lui expliquer que le bouchon de l'objectif doit être complètement en dehors du champ de l'objectif. J'ai vu quelquefois découvrir l'objectif et tenir le bouchon en face de l'objectif. Il y a un certain maître-d'hôtel, qui fait ce métier pour un groupe dans lequel le photographe paraît tous les ans et qui parle savamment de secondes et de fractions de secondes : il est intimement convaincu que c'est lui qui fait les photographies.

CHAPITRE XIII

De la pose et de l'arrangement du modèle.

DES ENFANTS.

Il fut un temps où les enfants étaient considérés avec effroi par le photographe et j'ai connu deux ou trois ateliers où on les refusait absolument.

C'était au temps où les modèles étaient aussi abondants que les mûres en automne, et le plaisir professionnel de surmonter les difficultés était tout-à-fait subordonné à l'argent encaissé.

Le véritable photographe aura toujours du plaisir à avoir affaire à un modèle difficile, exactement comme le chirurgien dans un cas remarquable d'une fracture composée ou le médecin en présence de quelque maladie ignorée. Lorsqu'on se contente d'exposer une longue suite de plaques sur des sujets faciles, cela devient bientôt monotone ; c'est lorsqu'un modèle fait appel à toutes les connaissances du photographe que cela devient intéressant. Il y a certainement de mauvais modèles qui sont très horripilants, sans avoir rien d'intéressant en compensation, tels que ceux qui commencent par vous dire qu'ils détestent être photographiés, et qui font suivre cette remarque agréable de cette vieille plaisanterie que c'est à peu près aussi ennuyeux que d'aller chez le dentiste. C'est même une chose curieuse à constater que tous indistinctement reprennent cette antique facétie comme si elle était complètement originale et comme un spécimen distingué de leur esprit. Ce n'est pas un amusement considérable que de tâcher de donner à cette espèce de clients un tour d'esprit plus agréable ; mais, selon moi, il y a quelque chose d'attirant, pour ainsi dire, lorsqu'un bébé indiscipliné de trois ans refuse de laisser faire son portrait.

Dans un cas de cette espèce, c'est le devoir du photographe de manœuvrer assez habilement pour que l'enfant non seulement se prête docilement à tout ce qui est nécessaire, mais qu'il soit tellement enchanté qu'il pleure, lorsqu'on l'emporte après l'opération, et qu'il ne puisse être calmé que par la promesse de revenir.

« Comment cela peut-il se faire? » pourra-t-on demander avec raison.

Il est deux choses d'une importance primordiale. L'enfant ne doit pas être contraint, et les mères et les bonnes doivent être complètement écartées. Après quelques minutes passées avec un enfant, je découvre facilement s'il a été ennuyé et effrayé, à mon détriment, par quelque maladroit photographe qui l'a tellement apeuré qu'il redoute d'entrer dans un atelier; ou bien s'il a été morigéné, dirai-je, par la mère ou la bonne. Souvent celles-ci pensent bien faire en tâchant de solennellement convaincre l'enfant qu'il doit être sage et se tenir bien tranquille; mais leurs conseils, donnés dans une excellente intention, produisent l'effet contraire de celui qui est nécessaire. L'enfant qui veut être bien sage est un pur ennui. Il fera tout ce qu'on lui demandera et paraîtra aussi gauche qu'un mannequin en bois.

Avec la plupart des enfants, la bataille est gagnée ou perdue du premier coup. Le photographe habile décidera, au premier coup d'œil, la classe dans laquelle il faut ranger son petit modèle; l'enfant exempt de crainte qui considère la pose comme une partie de l'occupation journalière et s'en réjouit; l'enfant nerveux, qui voudrait réellement être sage mais qui a une peur instinctive de tout ce qui est nouveau; et, le pire de tous, l'enfant timide. On s'arrange facilement du premier; la chose principale à avoir en vue, c'est que plus vite vous en aurez fini, mieux cela vaudra. A mesure qu'il vous connaît, — la familiarité engendre le mépris, — il deviendra moins commode. Il continuera à être soumis et à être très sage et très agréable, mais, après quelques poses, vous trouverez qu'il s'est tranquillement esquivé de sa chaise ou qu'il s'est enfui de l'endroit où vous l'avez placé, lorsque vous vous retournerez pour aller vers la chambre noire. Il est de votre avis, mais il cherche à vous faire une farce. Mais lorsque les jeunes

enfants commencent à vous jouer des tours, je ne connais pas d'autre remède que de les renvoyer chez eux pour méditer sur leurs péchés, et de les faire revenir un autre jour, si les plaques déjà exposées ne vous ont pas donné de résultats satisfaisants.

L'enfant nerveux demande à être traité avec beaucoup de ménagements.

Il ne sert de rien d'essayer de se mettre immédiatement à la besogne, dans un cas de cette espèce. Le modèle doit y être amené graduellement. Le photographe fera bien d'aller à sa rencontre, — c'est généralement une fille, — dans la chambre de réception et de se présenter tranquillement. Ceci amène à lui faire voir des portraits, à l'y intéresser, et alors la nervosité commencera à disparaître. Dans mon atelier, j'ai une chambre située entre la chambre de réception et l'atelier lui-même. Cet endroit est rempli de choses intéressantes pour les enfants et je le trouve d'un grand secours pour apprivoiser le nerveux petit modèle, avant que je divulgue les projets qui le terrifiaient. Après quelques minutes de causerie et après avoir regardé les photographies, si vous avez, comme par hasard, un joujou qui crie ou une boîte à musique dans votre poche, vous aurez presque amené l'enfant à l'état d'esprit convenable pour la pose ou, tout au moins, vous l'aurez préparé aux arrangements nécessaires du cabinet de toilette.

D'abord l'enfant ne devrait pas voir le jouet; ce devrait être quelque chose d'invisible, à quoi l'enfant peut penser, pendant qu'on l'habille. A ce moment, si vous avez eu du tact, vous aurez tellement gagné la sympathie de l'enfant qu'elle aura perdu presque toute la crainte qu'elle éprouvait à votre égard; et si vous permettez à sa bonne de se tenir près d'elle, elle se laissera mettre sur une table par vous, et même, si vous ne la brusquez, ou si vous ne la pressez pas, vous pourrez mettre l'appui-tête. Lorsque les enfants nerveux ont subi la première pose et qu'ils trouvent que cela ne leur a pas fait de mal, ils deviennent généralement d'excellents modèles. Mais il est des enfants dont il est presque impossible de vaincre la nervosité. Ce sont ceux qui ont souffert d'une opération médicale ou du dentiste, ou, ce qui est bien pis, qui ont passé un mauvais quart d'heure, par la faute d'un photo-

graphe maladroit qui n'a eu ni la patience ni le soin nécessaires pour les enfants et qui a essayé d'obtenir par la force ce qu'il aurait dû avoir par la douceur. Les photographes devraient admettre ce fait que leur arme principale avec les enfants c'est la câlinerie, bien que j'admette certains cas dans lesquels un certain degré de fermeté est nécessaire.

L'enfant timide est très difficile à manier. Il n'est pas effrayé par le photographe, mais il est simplement timide et essaie de se réfugier derrière sa mère ou sa bonne et de se cacher dans leurs robes. Dans ce cas, il vaut mieux souvent de ne pas procéder beaucoup par persuasion, sauf, peut-être, d'essayer gentiment de devenir un ami, mais il convient de se rendre tout de suite à l'atelier et d'y procéder à la pose. Un enfant timide prendra souvent la pose comme une chose toute naturelle, si cela est fait rapidement, alors qu'il deviendrait ennuyeux si on lui laissait le temps d'y penser.

Naturellement, dans toutes ces classes, il y a tous les degrés et toutes les variétés, mais je ne puis donner que le traitement général de chaque classe. Le photographe doit modifier la marche à suivre suivant les cas spéciaux ; mais s'il est doux, tranquille, patient et judicieux, il ne perdra pas plus d'un à deux pour cent des enfants qui lui seront amenés pour faire leurs portraits.

Il est curieux d'observer les différents caractères des enfants. Le photographe trouvera de l'utilité à les classer comme je viens de le faire, mais il y a de nombreuses espèces dans chaque genre. Remarquez les diverses manières qu'ils ont de s'opposer à être photographiés. Les uns s'y opposent complètement, se débattent et crient. Ceci n'est qu'une opposition purement physique, sans aucune arrière-pensée, mais on penserait presque que certains bébés ont étudié la résistance comme un art.

Si un enfant se débat, il est sans utilité d'opposer la force à la force. Les bonnes l'essaieront souvent, mais il faut les en empêcher tout de suite. L'enfant doit être une victime de bonne volonté, ou bien il faut le renvoyer et le faire revenir un autre jour. Lorsqu'un enfant ne veut pas s'asseoir, tâchez d'en découvrir la cause. Analysez le sujet comme vous le feriez pour un problème de

mathématiques. La mère est probablement dans la chambre et, si les mères constituent une institution des plus utiles, elles sont terriblement gênantes quand il s'agit de photographier leurs enfants. Tâchez de la faire sortir avec toute la politesse dont vous êtes capable. Alors vous demanderez à la bonne de faire ce que vous lui commanderez, intelligemment et rapidement, mais, dans aucun cas, de vous aider, si on ne l'en prie pas, parce qu'elle pourrait faire exactement le contraire de ce que l'on désire. Le terrain sera alors déblayé pour vous occuper du modèle. Le temps pendant lequel il aura été livré à lui-même, aura probablement changé le cours de ses idées et il se soumettra ; sinon, donnez-lui la main, dites-lui bonjour, parce que vous ne voulez jouer qu'avec des enfants sages. Si cela et d'autres caresses ne l'apaisent pas, laissez-le aller. Sa visite ne lui fera aucun mal et il se rappellera certaines choses qu'il aimerait à revoir et, à une seconde visite, posera très probablement sans aucune peine.

Il serait fastidieux de considérer séparément chaque variation dans le caractère des enfants, mais si le photographe veut réussir, avec tous ces délicieux petits ennuis, il doit avoir une grande patience, un plaisir véritable à vaincre une difficulté et une ferme résolution de réussir. Par dessus tout, il doit inspirer la confiance à son modèle ; pour cela, il doit se mettre au niveau de l'enfant et, en se rappelant que les petites choses font plaisir aux petites intelligences, il doit pouvoir jouer avec les enfants, leur dire de petites histoires enfantines et, surtout, jouer avec des jouets !

Avant de conclure ce chapitre, je dois dire quelques mots au sujet de l'expression. La plus belle chose chez le plus bel enfant est presque toujours son expression. Cela ne peut être provoqué que par des stratagèmes et cela demande les plus grands efforts de la part du photographe. Si l'on assied l'enfant sur une table (ce qui, pour un fond dégradé en trois quarts, est une position très convenable), cela conviendra mieux à l'enfant que tout autre arrangement compliqué et, de cette manière, l'attention ne sera pas indûment distraite de cette préoccupation de provoquer la meilleure expression.

Il faut, naturellement, avoir un grand nombre de jouets tou-

jours prêts, lorsque cela est nécessaire, pour amuser les petits modèles, car les jouets sont les compagnons de l'enfance et celui qui en comprend le mieux l'usage et en perpètre le mystère deviendra le plus vite l'ami de son sujet.

Je vous recommanderai spécialement de garder strictement ces jouets pour votre propre usage. Si l'enfant voit qu'ils vous appartiennent et qu'il ne peut les avoir que grâce à vous, vous deviendrez pour lui un personnage plus intéressant et, par conséquent, vous aurez plus d'influence. Si vous permettez à la bonne de choisir dans votre collection, elle les montrera tous à la fois, ou rapidement l'un après l'autre, et toute leur valeur aura cessé d'exister. Certains jouets conviennent plus spécialement que d'autres pour faire rester les enfants tranquilles ou pour attirer leur attention, ceux, par exemple, qu'il faut écouter. Le tic tac d'une montre est le plus familier d'entre tous, mais il doit faire du bruit, ou bien l'effort fait pour entendre se fera trop sentir dans l'expression. Une boîte à musique est bonne, mais plutôt trop compliquée ; tout jouet qui est nouveau pour l'enfant est bon, mais ceux qui offrent quelque chose de comique et qui font du bruit, valent mieux encore. J'ai trouvé quelques jouets en gutta-percha qui crient lorsqu'on les presse et qui sont d'un effet très précieux.

Il y a des enfants qui s'assoient où vous voulez sans aucune peine ; mais, au moment où vous pensez que la chose est bien facile, et où vous mettez la main sur le bouchon de l'appareil, ils se mettent à faire des grimaces. Cela se traduit généralement par une ouverture démesurée de la bouche. Cela est un cas difficile à résoudre.

Vous ne serez pas assez déraisonnable pour dire à l'enfant de fermer les lèvres, car, faire remarquer n'importe quelle grimace à un enfant, c'est l'y faire penser et l'amener à la faire immédiatement. Peut être, si vous ne le lui avez pas recommandé, la bonne dira de fermer la bouche et l'enfant sage et obéissant fermera tellement la bouche qu'il n'y a plus rien à faire jusqu'à ce que l'enfant l'ait oublié. J'ai trouvé que le meilleur moyen pour se tirer de cette difficulté, c'est de tout simplement toucher la lèvre inférieure de l'enfant et la bouche reprendra sa position naturelle.

Ce chapitre, consacré aux enfants, est déjà trop long et je n'ai pas encore parlé des poses qu'il convenait de leur donner. Cela me rappelle une conférence faite par Artemus Ward sur l'Afrique, dans laquelle il ne dit pas un mot de son sujet, excepté dans les affiches.

Le fait est qu'il y a fort peu de poses à donner à un jeune enfant; il faut faire, non pas ce que l'on voudrait, mais bien ce que l'enfant veut. Il y a toujours une chose : on peut arranger à l'avance, les meubles et les accessoires de telle manière que l'enfant finalement prendra une bonne pose. J'ai déjà parlé de le placer sur une table; avec une couverture et quelques blocs de bois, on obtiendra suffisamment de variété et, pour des enfants plus âgés, on peut employer une plate-forme mobile avec quelques rochers peut-être, car il est incommode de regarder le sujet en se baissant trop et travailler avec une chambre noire très basse, cela ne procure aucun bien-être.

CHAPITRE XIV

De la pose et de l'arrangement du modèle.

DE L'EXPRESSION DANS LE PORTRAIT.

« L'homme est tel que Dieu l'a fait, et trop souvent bien plus » mauvais encore », a dit Sancho Pança; et si nous devons en juger par les productions de la plupart des photographes, cette opinion est singulièrement vraie. Ne nous laissons pas aller à un aveuglement qui ne tient pas devant ce fait que les photographies ordinaires sont, réellement, très ordinaires.

Il semble que le niveau des œuvres a baissé constamment, c'est presque une contagion. Et c'est un pauvre photographe, à la vérité, celui qui ne peut faire un portrait assez bon, c'est-à-dire tel que, considéré à part, il puisse passer pour de l'or vrai pour la moyenne des observateurs inattentifs, mais qui ne soit plus que du clinquant si on le place à côté de l'œuvre d'un maître. Il serait difficile de dire immédiatement en quoi consiste la différence.

Un de mes vieux amis avait l'habitude de dire que c'était « çà! » en accompagnant ce mot d'un claquement de doigts; il voulait exprimer par là cette dernière touche qui fait que le génie transporte son œuvre au-delà de cette limite qui est atteinte par le seul talent; c'est un mystère qu'il est impossible d'expliquer, mais que l'on ressent en matière d'art.

Au point de vue du portrait photographique, « ça! » dépend presque entièrement de l'expression du visage, complétée par l'attitude de la figure, qui doit être en parfaite harmonie avec l'expression et, de plus, être aisée et caractéristique.

S'il veut obtenir l'expression, la meilleure expression, le photographe ne doit pas se contenter d'étudier l'art; il faut qu'il étudie

la nature humaine. Il doit non seulement être capable de donner à son modèle la pose la plus gracieuse ou celle qui lui convient le mieux, de le placer dans une lumière bien aménagée et d'en obtenir un excellent négatif, au point de vue technique, mais, s'il doit être ce photographe idéal, « cette perfection que le monde n'a jamais vue », il faut qu'il puisse du premier coup résumer son modèle, déterminer immédiatement, entre autres choses, l'expression qui convient le mieux à son visage et provoquer cette expression pendant le court espace de temps qui s'écoule habituellement entre la présentation du modèle et la pose.

Avez-vous jamais remarqué, lorsqu'il s'agit de faire un portrait, et de provoquer, par conséquent, une expression animée dans la contenance de votre modèle, quelle détermination farouche il semble avoir prise de ne pas se départir de l'expression maussade qu'il s'est donnée ?

A la fin, lorsque l'on a essayé de tous les artifices, de toutes les subtilités connues, vous lui demandez, en désespoir de cause, s'il ne possède pas ce que l'on appelle un sourire. Il vous répond immédiatement, avec la charmante expression que vous désirez si ardemment obtenir : « Oh ! non, quand je souris dans une photographie, je grimace toujours. » Voilà un nouvel exemple du résultat déplorable que donne un bon modèle, par suite de la maladresse des photographes.

La plupart des opérateurs pensent que s'ils parviennent à faire sourire leurs modèles, — ils ne s'inquiètent pas de la qualité du sourire, — ils ont fait ce qu'ils considèrent comme leur devoir professionnel ; ils oublient que bien des gens prennent un air idiot lorsqu'on leur fait perpétuer leurs sourires. Le photographe doit essayer de représenter ses modèles, comme étant des dames ou des messieurs modérément calmes, ou, s'ils n'ont pas de titre à cette qualification courtoise, comme des gens convenables.

Tels visages sont beaux au repos et hideux en mouvement. Un large rire est souvent beau dans la nature, parcequ'il est fugitif; mais il devient intolérable si on le fixe sur le papier. Il y a cependant un air d'animation — c'est loin d'être un sourire — qui convient à presque tous les visages et qui est beau, de

façon si permanente, qu'il mérite d'être reproduit par la photographie.

Le célèbre sculpteur, John Gibson, considérait le sourire comme chose frivole; mais ce qui ne peut convenir à la sculpture, peut s'adapter à des modes moins sévères d'expression artistique. Dans une lettre à l'un de ses amis, il dit : « Le défaut des portraits de » l'époque actuelle, c'est que chaque homme s'attend à avoir un air » agréable en peinture. Les vieux maîtres représentent l'homme » pensant et la femme tranquille; les Grecs en faisaient autant. » Par conséquent, la race passée des portraits, en peinture ou en » marbre, semble être celle d'une classe supérieure de créatures. » Combien souvent n'ai-je pas entendu cette remarque : « Oh! il » a l'air trop sérieux ! » Mais l'expression, qui doit être perma- » nente, doit être nécessairement sérieuse et calme. »

Ceci est assez vrai pour les expressions des hommes, mais je ne puis m'empêcher de penser que les expressions joyeuses des femmes et des enfants sont les meilleures, surtout lorsqu'elles ont été provoquées avec un art tel qu'elles semblent parfaitement naturelles ; en réalité, la plupart des plus délicieux portraits d'enfants les représentent dans une très heureuse disposition d'esprit.

La qualité nécessaire à l'homme, qui lui permet de faire naître la meilleure expression, est un don naturel. Elle peut être perfectionnée par l'éducation et la pratique, mais elle ne peut être acquise par ceux qui ne la possèdent pas naturellement. Ceux-ci peuvent produire des œuvres de haut mérite, mais qui n'impressionnent pas. Une belle œuvre doit toujours donner ce sentiment de surprise agréable qui semble répandre comme un vif éclat de plaisir sur toute l'œuvre. C'est ce que ne pourra jamais obtenir le photographe qui ne possède pas « la musique exacte dans son âme ». (*The proper music in his soul*).

Lorsqu'un homme va faire faire son portrait, son esprit, consciemment ou inconsciemment, s'arrête à tous les détails de l'opération ; il pense à son vêtement — s'il va bien ou mal — à ce qu'il ressent et à l'air qu'il aura ; c'est l'affaire du photographe de lui faire oublier tout cela — et lui-même.

L'aspect de l'homme est certainement gâté lorsqu'il pense cons-

tamment à lui-même, lorsqu'il songe à l'air qu'il aura lorsqu'il pose pour son portrait. Il faut donc éviter exactement tout ce que cette phase de la pensée amène avec elle.

Il est inutile de dire aux photographes que la moitié de leurs clients s'imaginent savoir comment ils doivent poser et il n'est également pas plus nécessaire d'ajouter que ces modèles sont les sujets les plus détestables.

Il faut laisser à chaque photographe le soin de décider quel sera le genre de conversation qui conviendra le mieux à son modèle.

Tout dépend tellement de petits riens, qu'il serait difficile d'en parler beaucoup sans entrer dans des développements beaucoup plus étendus que ne le comporte ce livre. Mais le photographe trouvera qu'il peut simplifier son travail, tout en aidant sa pensée, en faisant une ébauche de classification de ses modèles, comme, par exemple, de ceux qu'il faut laisser bien tranquilles. Ce sont ceux qui font faire leurs portraits pour faire plaisir à leurs amis et ne se soucient pas de la façon dont le portrait sera exécuté; généralement, ils suivent les conseils du photographe, sans objection, et leurs portraits sont toujours naturels.

Les gens nerveux demandent un traitement très délicat; il y en a qui ne craignent pas d'être un peu brusqués; il y en a d'autres qui demandent la plus grande dose de respect et, enfin, au-dessus de tous, il y a ceux « qui détestent d'être photographiés ». Ces derniers, j'aime à les vaincre lorsque j'ai le temps de le faire convenablement. On ressent comme une espèce d'orgueil professionnel à faire ressentir à ces modèles difficiles que s'ils sont venus vers vous avec une certaine appréhension, ils vous quittent avec regret. C'est, je pense, souvent le cas pour les enfants. Quelquefois ils crient parce qu'on les amène et ils pleurent lorsqu'on les emmène.

Il y a encore cet estimable modèle qui pense qu'il peut vous enseigner votre métier : le meilleur moyen, c'est d'écouter et d'apprendre.

Aucun homme ne peut parler sans dire quelque chose.

Une grande partie de l'expression, et de l'espèce la plus agréable, peut être produite par l'action de la figure, aussi bien que par les traits. Une action bien appropriée peut donner la vie et l'anima-

tion à un sujet dont on ne ferait rien autrement. Un homme n'aura jamais l'air très heureux s'il incline la tête vers la terre, le menton rentré, aussi agréablement qu'il puisse sourire; tandis qu'une animation très légère dans les traits aura un effet très agréable si elle est accompagnée et aidée d'un léger mouvement de la tête. Mais. en même temps, il faut éviter la recherche forcée de l'expression. L'homme heureux est ce que le photographe adroit s'efforcera d'exprimer et d'obtenir.

Quelques photographes semblent faire tout ce qu'ils peuvent pour imposer à leurs modèles leurs plus mauvaises expressions. Une dame me racontait dernièrement ses déboires, lorsqu'il lui prit fantaisie de se faire photographier dans un des ateliers les plus connus de Londres. Elle avait pris rendez-vous à l'avance La porte fut ouverte par un domestique en éclatante livrée. La dame fut conduite à l'étage, et là, elle attendit pendant une demi-heure, n'ayant pour s'amuser que la grandeur solennelle de la chambre de réception. Dans l'atelier, il y avait trois photographes: un pour manœuvrer l'appareil, un autre pour déplacer les meubles et placer l'appui-tête, et un troisième, en gants blancs, pour commander la pose. Les deux derniers causèrent entre eux de l'aspect du modèle, comme s'il avait été un personnage parfaitement inintelligent, (ce que cette dame se sentait devenir avant la pose), et elle en a l'air dans l'épreuve.

Je ne puis comprendre comment il est possible de mettre le modèle à l'aise, si l'opérateur est entouré de nombreux aides. Lorsqu'on pose pour un portrait, il faut qu'il s'établisse, pour ainsi-dire, une intimité amicale entre le modèle et le photographe : il ne faut pas que cela devienne une cérémonie solennelle.

Il y a encore des gens qui ont un profond mépris pour la photographie. Ils sont à peu près comme les rares spécimens du plésiosaure que l'on rencontre encore dans les mers profondes; ils se plaignent de ce que la photographie n'a pas le pouvoir d'idéaliser, mais s'ils avaient la moindre connaissance de nos mystères, ils sauraient que la photographie n'est plus l'art précis d'antan, alors qu'on l'accusait d'être sans pitié.

Ces critiques admettent tout d'abord, comme principe, qu'un

portrait doit être idéalisé. On semble n'avoir jamais mis en doute qu'un artiste doit donner à ses modèles une grâce qu'ils ne possèdent pas.

Le docteur Johnson disait que l'une des preuves les plus convaincantes du génie de Reynolds, résidait dans ce fait qu'il était parvenu à donner de la noblesse, dans son portrait, à la tête de Goldsmith alors que son âme de génie et sa belle intelligence n'étaient pas logées dans un corps ni très noble ni très beau. Si Reynolds a donné à Goldsmith une noblesse de contenance que la nature lui avait refusée, mais que le peintre avait conçue comme plus caractéristique de l'homme intérieur que son aspect extérieur, nous avons alors dans ce portrait la conception de Reynolds de l'air qu'aurait dû avoir Goldsmith, et non le portrait réel de l'homme. S'il l'a dépeint de son mieux, en saisissant heureusement l'expression qui éclairait son visage lorsque quelque pensée heureuse l'animait, il n'a pas donné à Goldsmith une contenance noble, mais, avec le talent du vrai peintre, il a découvert promptement l'effet le plus noble et il a donné une forme permanente à une expression passagère.

Il a fait ce que chaque photographe devrait essayer de faire et, lorsqu'il réussit, il peut espérer entendre dire par les amis du modèle :

« Fait de main de maître :
La vie elle-même semble courir sur ses lèvres ;
L'œil lui-même semble avoir du mouvement,
Et nous sommes trompés par l'art. »

« *Masterly done* :
The very life seems warm upon his lips ;
The fixture of the eye has motion in it,
And we are mocked by art. »

CHAPITRE XV

De la pose et de l'arrangement du modèle.

INTERVENTION DES AMIS DU MODÈLE.

Le photographe est souvent ennuyé par les remarques ridicules que lui font les amis du modèle et quelquefois par le modèle lui-même, bien que ce dernier généralement revête plutôt le caractère d'une victime désespérée.

Il s'agit de savoir jusqu'à quel point on peut tolérer pareille intervention et comment il faut y parer.

Un grand nombre de photographes essaient de s'opposer à ce que leurs modèles soient accompagnés par leurs amis et préfèrent les avoir seuls.

Je ne puis m'associer à une mesure aussi rigoureuse ; j'accueille toujours avec plaisir un ou deux amis du modèle, s'ils ne sont pas bruyants, et j'accepte avec bienveillance leurs remarques et leurs suggestions, si elles sont faites au bon moment, c'est-à-dire avant que je commence à poser mon modèle. Toute intervention après cela est une source d'ennui. Tout cela dépend naturellement du tempérament du modèle. Dans la plupart des cas, ce sont les dames qui hésitent à venir seules. Elles peuvent aimer à avoir une amie avec elles pour leur donner confiance, mais elles préfèrent qu'on ne les regarde pas pendant la pose. Il est toujours facile de s'arranger dans un cas de cette espèce.

L'amie peut tourner la tête ou bien s'asseoir derrière un rideau. Dans mon atelier, j'ai une sorte d'antichambre, aussi attrayante que confortable, dans laquelle j'envoie les amies lorsque j'estime qu'elles peuvent me procurer de l'ennui en restant dans l'atelier. C'est suffisamment proche pour satisfaire le modèle timide et, par ce système, les amies ne se mêlent pas de la pose.

Certains photographes ont pour habitude de défendre absolument la présence de n'importe qui, mais il n'est pas prudent d'établir des barrières aussi rigoureuses. Le modèle devrait absolument avoir le droit de décider si ses amis seront présents ou non; il est incontestablement préférable de mettre son modèle en belle humeur et de faire un bon portrait, que d'avoir toute liberté d'action et, comme résultat, un mauvais portrait.

Lorsque les amis ont quitté l'atelier, il ne faut pas qu'ils y rentrent avant que la pose soit terminée. Il n'y a rien qui dérange davantage que des allées et venues continuelles. Ne permettez jamais, au-dessus de toutes choses, que l'on vienne regarder à la dérobée. Les amis s'en vont quelquefois, puis reviennent bien doucement pour regarder dans l'entrebaillement d'une porte ou d'un rideau. Il n'est rien qui rende le modèle nerveux comme cela et qui déroute tous les efforts que l'on fait pour obtenir ce qui peut s'appeler l'expression expérimentale.

Les modèles souvent pensent qu'ils perdent une partie de leur dignité, s'ils ne prennent pas un air digne. Il est souvent possible, en leur parlant, de leur faire perdre cette raideur ou bien de leur faire jouer ce rôle de « posséder une vertu lorsqu'on ne l'a pas », mais cela devient impossible si le modèle ou l'opérateur sentent tout le temps qu'il y a quelqu'un qui regarde sans être vu et qui écoute tout ce qui se dit.

Je viens de montrer que je ne crains pas la présence de deux ou trois amis du modèle; voyons maintenant jusqu'à quel point on peut permettre à ces visiteurs d'intervenir.

Tous les renseignements ont toujours une valeur et un photographe doit se montrer reconnaissant pour tout renseignement qu'il se procure et dont il peut se servir.

Naturellement le format et le genre de portrait ont été décidés dans la salle de réception; mais il y a souvent grand avantage à se rendre compte un peu plus exactement du modèle qu'on ne pourrait le faire au premier coup-d'œil. Il est bon de savoir si d'autres n'ont pas réussi et pourquoi? Était-ce à cause de l'expression, de la pose, de la toilette, d'une mauvaise photographie, de quoi enfin? On peut recueillir de précieuses indications sur ce qu'il faut éviter

et l'on peut apprendre, par une conversation judicieuse, ce qu'il y a de mieux à faire. On découvrira également ce qui pourrait plaire, comme, par exemple, une attitude ou une expression caractéristique. Tout cela contribuera à obtenir un portrait dont tous les amis diront : « C'est tout à fait lui. » Je n'ai pas besoin de dire qu'il faut trouver quelle est la pose préférée, debout ou assise. Souvent, après que l'opérateur a pris le nombre de négatifs qu'il juge nécessaire ou désirable d'employer dans un cas donné, et que le travail, en réalité, est fini, il arrive que quelque amie bien intentionnée suggère au modèle féminin qu'elle aurait bien fait de poser avec un chapeau. On eût été très heureux de le faire en le sachant d'avance, mais il est difficile de refuser et il faut exposer une autre plaque. Cela aurait été évité en faisant les questions nécessaires dès le début.

Il y a ensuite les amis qui désirent voir la pose et qui vous promettent de s'en aller aussitôt que vous serez prêt. Ce sont des gens difficiles à manier. Il n'est pas commode de leur expliquer, devant le modèle, que vous tenez probablement à le surprendre dans une attitude ou avec une expression caractéristique; cela serait démasquer un projet dissimulé avec soin et, en outre, si vous permettez aux amis de rester, ils ne s'en iront pas peut-être au dernier moment; le modèle se sentira gêné et se fatiguera pendant que vous ferez sortir ses amis. Ma règle de conduite est : ou bien dedans ou bien dehors, suivant ce que désire le modèle, mais pas dedans et dehors, sous aucun prétexte.

Il y a certaines gens que l'on ne peut contenir. Ils promettent de ne pas intervenir, ils en ont bien l'intention, mais, malgré tout, ils se lèvent au moment où l'on enlève le bouchon de l'objectif et vont pour changer une draperie ou redresser une mèche de cheveux, ou bien encore pour donner un magnifique conseil, tel que de changer et d'améliorer la position des mains, alors qu'on ne prend que la tête seule.

Ils savent bien que les mains ne seront pas dans le portrait, mais ces gens-là ne peuvent se modérer et il faut s'en débarrasser si cela est possible.

Lorsque ces petits incidents fâcheux se présentent, il vaut

mieux s'interrompre, faire faire un tour dans l'atelier au modèle et recommencer.

Certains modèles amènent un ami qui doit les poser. « C'est un avantage d'avoir l'aide d'un artiste »; ils vous offenseront en disant cela, parce que l'ami en question aura passé quelque vague examen ou aura barbouillé des fleurs sur un vase en terre cuite, mais, néanmoins, n'aura jamais entendu parler de composition. De tous les concours exaspérants que l'on offre au photographe, celui d'un artiste-amateur est le plus difficile à accepter, avec un sourire, — ou, peut-être dirai-je, *sans* sourire. L'artiste de premier ordre est déjà suffisamment ennuyeux, ainsi que je le montrerai; mais l'ignorance et l'assurance combinées de l'amateur sont tout à fait funestes.

Il y a encore ceux qui essayent avec bienveillance de vous enseigner votre métier, qui expliquent que les mains viennent trop grandes si on les place trop en avant, que le bleu se photographie mal, que le jaune ne « prend » pas et que les photographies faites à l'étranger valent mieux que celles faites dans le pays; et, finalement, ceux qui préfèrent vous donner leurs conseils en phrases savantes appropriées à la circonstance, exactement comme s'ils voulaient parler à un étranger dans sa propre langue... et le déconcerter. Ces savants désirent que leurs portraits soient faits « avec un petit foyer » ou « avec un grand foyer », et ils sont tout décontenancés d'apprendre qu'il n'y a pas différentes grandeurs de foyers et que le foyer n'a pas d'autre dimension que sa longueur.

Dans le chapitre relatif aux enfants, j'ai traité incidemment de l'assistance que l'on peut admettre pour photographier ces jeunes modèles. Il est tout à fait impossible de faire quoi que ce soit si les enfants sont accompagnés d'une troupe d'amis, surtout de grand'-mères et de grands-pères trop impétueux. On peut parfois tolérer un père s'il est de l'espèce exceptionnelle, mais, même dans ce cas, il vaut mieux le tenir en réserve si les moyens habituels viennent à faillir. Sur dix mères, il y en a neuf qui sont utiles, mais la dixième doit être éloignée de l'atelier. Une bonne qui s'y connaît vous donnera le meilleur concours que vous

puissiez désirer. Elle vous demandera bien quelquefois de faire le portrait debout d'un enfant de dix mois, mais il est plus facile de lui dire qu'à la mère qu'elle n'y entend rien.

On pourrait penser que les artistes et ceux qui ont cultivé l'art sont à même de donner des conseils précieux; mais j'ai remarqué que c'est tout le contraire et cela invariablement. Des peintres très expérimentés même ne savent comment s'y prendre pour poser un modèle chez le photographe, bien qu'ils puissent avoir besoin de la photographie pour leur usage personnel et qu'ils aient eu le temps de songer à la chose. Le fait réel est que les peintres ont l'habitude de travailler bien plus à leur aise que les photographes et ils ne peuvent pas poser rapidement. Il est avantageux pour eux de travailler tranquillement, parce qu'ils peuvent provoquer l'expression quand ils la désirent ou la remettre à une séance ultérieure; tandis que le photographe sait que s'il harasse trop son modèle, il lui enlève toute vie. Cependant il y a des photographes qui acceptent avec joie l'aide d'un confrère artiste lorsqu'il prouve qu'il est réellement adroit dans son métier.

On raconte qu'un prince illustre et son hôte, en revenant de la chasse au cerf, envoyèrent chercher un photographe pour faire la photographie de ce qu'ils avaient tué. Lorsque le gibier fut arrangé, Sir Edwin Landseer, qui se trouvait là, émit quelques observations sur l'arrangement du groupe. Le photographe ne put supporter cette intervention et déclara qu'il ne ferait rien si ceux qui ne s'y connaissaient pas changeaient ses arrangements. « Mais je suis Sir Edwin Landseer », dit le grand artiste, « et vous connaissez mes tableaux ». — « Oh! si vous êtes du métier, c'est très bien », répondit le photographe, qui accepta avec joie l'aide de Sir Edwin.

Concluons. Soyez fort, mais dissimulez votre force; soyez doux en apparence, mais vigoureux dans l'action; décidez ce que vous voulez faire, et faites-le. Si votre modèle et ses amis pensent que tout le mérite leur en revient, laissez-les dans cette idée. Cela leur fait plaisir et ne vous cause aucune peine; en réalité, c'est en votre faveur, puisqu'ils aimeront d'autant plus le portrait qu'ils se figureront que tout le mérite en est dû à leurs conseils si précieux.

CHAPITRE XVI

Du sourire.

Un sourire réellement beau et naturel, qui n'a rien d'artificiel, est une des plus rares et également une des plus délicieuses inventions de la nature. La faculté de se contracter que possèdent les muscles zygomatiques sous l'influence des émotions agréables, pour parler scientifiquement, est une joie réservée à l'espèce humaine seulement, car la hyène ne rit pas, quoiqu'en puissent dire certains auteurs peu scientifiques qui ont parlé d'histoire naturelle.

Ce n'est pas que je veuille affirmer trop positivement que tous les animaux n'ont pas une méthode équivalente pour exprimer leurs émotions, car il en est certainement beaucoup qui montrent sur leurs visages un essai d'expression rudimentaire, il est vrai.

Certains chiens, par exemple, peuvent, par leurs regards, témoigner une expression de leurs sentiments facile à interpréter. L'autre jour, je demandai à un chien terrier, appartenant à l'un de mes voisins, de sortir avec moi pour faire une promenade. Il y avait certainement un air bien caractéristique de plaisir sur la face de ce chien qui gambadait autour de moi, pour me dire qu'il acceptait mon invitation, et je me figurai avoir découvert un mouvement ascensionnel de la bouche; certainement, l'œil clignait Il arriva que, après avoir parcouru un certain chemin, j'entrai dans un magasin et laissai le chien à la porte. Je restai plus longtemps que je ne le pensais; je sortis par une porte différente de celle par laquelle j'étais entré et j'oubliai le chien de mon ami.

Depuis lors, je n'ai plus jamais pu me faire remarquer de ce chien, sauf cependant qu'il prend un air contrit, dégoûté lorsque

je m'approche de lui. Il avait été blessé dans ses sentiments et ne cherchait pas à le cacher.

Si j'établis que l'on peut retrouver des expressions rudimentaires dans les animaux, c'est pour prouver que le sourire, comme l'homme lui-même, est le résultat d'une évolution, et que le sourire perfectionné est le produit de la civilisation. On ne sait pas jusqu'où l'on peut remonter pour établir la filiation du sourire.

Le sourire, par conséquent, étant un produit de la civilisation, est susceptible d'être exagéré et de ne plus être naturel, comme, en réalité, c'est la tendance de toutes les choses cultivées; et c'est ce sourire faux qui donne au photographe consciencieux plus d'ennui que toute autre phase de l'expression. Le sourire inconscient, cette expression parfaite du bonheur, semble disparaître peu à peu. On le rencontre rarement, même chez les enfants, surtout lorsqu'ils sont entre les mains du photographe, aussi sympathique qu'il puisse être. Qui de nous n'a pas constamment remarqué cette contraction nerveuse si pénible des lèvres et cet allongement de la bouche que l'on voit chez les enfants quand ils doivent être photographiés? Les parents et les bonnes peuvent prendre chacun leur part de blâme dans ce phénomène. Ils tâchent de bien pénétrer les enfants de cette idée, avant de les mener à l'atelier, qu'ils doivent être tranquilles et surtout avoir un air agréable. Et quel est l'effet sur l'aspect d'un enfant, de cette recommandation d'être bien sage? S'il est d'une nature bienveillante, il devient gourmé; si le diable, qui semble posséder l'âme de certains enfants, en a pris possession, il devient maussade.

De même, cet effet se produit parce que l'enfant est habillé spécialement pour faire faire son portrait. Pour un enfant, qui a l'habitude de s'amuser, dans des vêtements commodes, de jouer comme il l'entend dans sa chambre, il est impossible qu'il semble à l'aise dans sa toilette du dimanche; non seulement, les parents habillent l'enfant avec tout l'apprêt possible, mais encore, ils vont plus loin; ils lui font endosser des vêtements qu'il n'a jamais portés et donnent à ses cheveux une coiffure nouvelle.

Habiller l'enfant avec des vêtements trop neufs, trop raides, par conséquent, différents de ceux qu'il porte ordinairement, changer

sa coiffure et le sermonner avec solennité pour qu'il soit bien sage et qu'il sourie, c'est anéantir l'enfant, comme sujet pour le photographe.

Il est quelquefois possible à un opérateur adroit de faire oublier tout au monde par une de nos modernes jeunes filles, et de redevenir « même comme un petit enfant », mais l'effort est souvent au-dessus des forces de certains photographes. C'est ainsi que s'en va le sourire naturel, tué par la bêtise des mères et des bonnes, lorsqu'elles préparent les enfants à être photographiés. Je suis heureux d'avoir pu remonter à l'origine de ce défaut grandissant de la nature.

Les mères et les bonnes connaissent si peu les enfants! Elles ne vous croient pas lorsqu'on leur dit que les enfants en bas âge ne sourient jamais, mais que cela leur vient à mesure qu'ils grandissent.

L'art de sourire doit être appris par l'expérience et, peut être qu'à cet âge peu avancé, les enfants n'ont aucune idée joyeuse qui les fasse sourire, et n'ont pas acquis cette faculté de voir « ces fantômes invisibles qui font sourire le nouveau né ».

M. Darwin, qui semble avoir recueilli tous les faits de la nature, décrit ses observations sur ce point dans un passage caractéristique :

« Il est bien connu de tous ceux qui ont la charge de jeunes » enfants, qu'il est difficile de pouvoir déterminer lorsque certains » mouvements de leurs bouches sont réellement expressifs, c'est-» à-dire quand ils sourient réellement. C'est pour cela que j'ai » observé soigneusement mes enfants.

» L'un d'eux, à l'âge de quarante-cinq jours, étant dans une » heureuse disposition d'esprit, souriait; c'est-à-dire que les coins » de la bouche étaient rétractés et, en même temps, les yeux de-» venaient franchement brillants. Je remarquai la même chose, le » jour suivant; mais le troisième jour, l'enfant ne se portait pas » tout à fait bien : il n'y eut pas de trace de sourire, ce qui rend » probable que les sourires précédents étaient réels. Huit jours » après, et pendant la semaine suivante, il était remarquable de » constater combien ses yeux brillaient lorsqu'il souriait et son

» nez devenait en même temps ridé transversalement. Cette expres-
» sion était accompagné d'un petit bruit, comme un bêlement, qui
» peut-être représentait un rire.

» A l'âge de 113 jours, ces petits bruits, qui se produisaient
» toujours pendant l'expiration, prirent un caractère légèrement
» différent; ils étaient plus saccadés ou interrompus, comme dans
» un sanglot; et c'était certainement un rire naissant ».

Chez un second enfant, le premier sourire réel fut observé au même âge environ, et chez un troisième quelque peu plus tôt. En acquérant graduellement l'habitude de rire, les enfants procédent exactement d'une manière analogue comme ils le font pour tous les usages du corps humain. De même que la pratique est nécessaire pour les mouvements ordinaires du corps, tels que la marche, il semble en être de même pour le rire; il doit se développer et si, pendant son développement, il prend une forme contractée, ce ne sera jamais une expression gracieuse et agréable d'un sentiment joyeux.

Le sourire naturel, chez les enfants plus âgés, est contrarié par une autre cause. Les jeunes filles semblent penser que la gloire d'une femme ne réside pas autant, comme dans l'ancien temps, dans sa longue chevelure que dans sa bouche. Les idées modernes sur la beauté sont que la bouche doit être petite; d'où il résulte qu'on essaie de se rendre la bouche aussi petite que possible. Les contractions faciales, faites pour réaliser cet idéal, sont prodigieuses. Les lèvres sont rentrées et on fait des efforts inutiles pour essayer de contracter l'extension latérale; d'autre part, le désir de paraître de bonne humeur, ce qui naturellement allonge la bouche, se trouve en antagonisme avec la volonté d'en réduire la grandeur, et le résultat est une grimace en quelque sorte hystérique.

Dans un sourire réel, les lèvres sont plus ou moins séparées, les coins de la bouche se retirent en arrière en se relevant un peu, ce qui provoque la formation de rides sous les yeux, qui se ferment en partie. A mesure que le sourire bien faible se transforme en un sourire plus fort ou en un rire, la lèvre supérieure se relève, les muscles sous les yeux se contractent, les rides sous les pau-

pières inférieures, et celles en-dessous les yeux, se renforcent et augmentent, et les sourcils s'abaissent légèrement. Or, tous ces effets naturels d'un sourire ne sont pas tout à fait compatibles avec de grands yeux et une petite bouche.

Il y a une conformation que le photographe parvient difficilement à vaincre ; c'est cette forme de bouche, dont les lèvres sont constamment séparées et qui laisse, par conséquent, voir toujours les dents. C'est un effet qui semble devenir de plus en plus fréquent dans notre pays. Si l'on regarde une grande collection d'anciens portraits photographiques, on voit que cela n'existait pas, dans une aussi grande proportion, il y a une vingtaine d'années.

Habituellement, l'effet n'est pas désagréable dans la nature; mais dans une photographie, où la forme est permanente et n'a pas le secours d'un mouvement toujours varié, l'effet n'est pas agréable; il donne beaucoup d'ennui au photographe qui doit faire appel à toute son habileté pour le cacher. C'est un cas où il est préférable d'éviter tout essai de sourire, parce que cela ne tendrait qu'à empirer les choses.

CHAPITRE XVII

De la ressemblance.

Une ressemblance satisfaisante est, dans n'importe quel portrait, une qualité essentielle qui passe avant toutes les autres. La ressemblance, qui est si importante, est celle qui est assez familière, assez frappante pour être reconnue par l'observateur le plus dépourvu de la faculté d'analyse, et qui ne demande ni effort pour être découverte, ni arguments pour être démontrée ou renforcée. Ce devrait être cette ressemblance qu'un enfant trouverait et qui doit dépendre davantage de la ressemblance réelle du tout que de la perfection d'une partie séparée quelconque.

La production de cette ressemblance n'est pas aussi commune en photographie qu'elle devrait l'être; et bien que la bonne photographie ait son importance dans la production d'une bonne ressemblance, celle-ci dépend moins de l'excellence technique du portrait que de l'exercice d'un jugement sain de la part du modèle. Elle dépend également d'autres choses qui échappent au contrôle et au savoir du portraitiste, mais au sujet desquelles il devrait exercer, autant que possible, une surveillance vigilante.

J'ai fait allusion, dans un chapitre précédent, et j'y reviens, à cette circonstance que les portraitistes connaissent si bien et qui leur procure tant d'ennuis, c'est-à-dire au changement complet du costume ordinaire qui s'opère chez le modèle lorsqu'il se prépare à poser pour son portrait. Que de fois une dame, qui porte habituellement des cheveux lisses, ne se frise-t-elle pas dans le but tout spécial de poser pour son portrait, et cela en détruisant entièrement tout ce qui peut toucher à la ressemblance. Il en est de même pour toutes les autres modifications du costume.

Chaque fois que l'occasion s'en présente, le portraitiste devrait

faire remarquer l'importance qu'il y a à conserver l'aspect habituel, intime de l'arrangement de la toilette, etc., dans tous les cas où le portrait est estimé comme une ressemblance du modèle, plutôt que comme un souvenir de quelque effet spécial de costume.

Mais ce qui est des plus précieux, ce qui aide le plus à obtenir la ressemblance dans un portrait, c'est de trouver une pose caractéristique, chose qui, neuf fois sur dix, est complètement perdue dans l'arrangement fait par le portraitiste.

Le modèle est placé dans une chaise, très souvent d'une construction inusitée, trop basse peut-être, ou bien dont le dossier est trop droit, « quelque chose de moyen-âge »; il est ensuite disposé de manière à avoir un certain rapport avec la position de l'appareil photographique et avec l'arrangement de la lumière; ses mains sont placées suivant la forme convenue ; sa tête est fixée dans un appui ; il doit diriger son regard vers un certain point et ensuite on l'engage à prendre un air agréable et à ne plus bouger.

Immédiatement il a conscience de l'importance vitale du moment; s'il doute de sa tranquillité, il fait un effort spécial, accompagné d'un aspect d'agonie féroce, pour se tenir parfaitement tranquille ; s'il se préoccupe davantage de son expression que de sa tranquillité, il prend très probablement un sourire insupportable Dans tous les cas, il en résulte un portrait qui n'offre aucune ressemblance.

Si le portraitiste est sagace et observateur, il fera le contraire de tout cela; il engagera son modèle à s'asseoir. Alors, après avoir remarqué la position prise naturellement avant que l'arrangement ait commencé, en dérangeant le moins possible la position, il procédera à la disposition générale de la figure; et, partout où cela est possible, il produira la variété nécessaire en déplaçant l'appareil et en réarrangeant la lumière pour qu'elle convienne au modèle plutôt que d'arranger le modèle de manière à ce qu'il convienne à la position de l'appareil et à la lumière. Plus on peut donner à l'atelier de pose l'aspect d'un salon ordinaire et plus les accessoires sont confortables, moins l'arrangement du modèle

sera conventionnel et fatiguant, plus on a de chances d'obtenir la ressemblance.

Une autre considération importante aura certain poids auprès d'un grand nombre de photographes et empêchera souvent d'arriver à la ressemblance. Si on pose cette question : « Est-il plus important d'obtenir une bonne photographie et un portrait agréable que d'avoir une ressemblance satisfaisante à tous égards », on répondra le plus souvent qu'il est plus important d'obtenir une belle photographie ; que si l'arrangement photographique et artistique est bon, la ressemblance doit être satisfaisante Et cette manière de voir est poussée à un tel point par certains photographes qu'ils sont totalement incapables de sentir ou de reconnaître que la ressemblance ne vaut rien si la photographie est bonne.

Ils disent que le défaut est un manque de perception de l'observateur ou bien que le visage du modèle est de ceux qui ne donnent pas une ressemblance frappante.

En tous cas, la photographie est bonne à tous égards, il n'y a rien d'incorrect au point de vue artistique et, par conséquent, le portrait doit être bon ; et, s'il ne l'est pas, le portraitiste ne peut être blâmé : voilà ce qu'il se figure.

J'ai si souvent insisté sur l'importance d'un arrangement artistique, sur la nécessité de faire des portraits agréables et frappants, que je ne serai pas mal compris, j'espère, si je dis que, dans certains cas, ces deux qualités essentielles s'obtiennent quelquefois au détriment de la ressemblance.

Voici un exemple pris dans une série de portraits d'un ami intime, dont chaque phase de sa contenance remarquable m'est familière. Il a ravi le public, il compte ses lecteurs par centaines de milliers et s'est créé quelque renommée et une position par son talent d'écrivain, de romancier, de poète, etc. : il a été photographié par bien des photographes qui ont, chacun de leur côté, fait tout ce qui était possible pour obtenir un bon portrait d'un homme célèbre. Il y a des cartes, des plaques entières, faites par des opérateurs de tout premier ordre ; et dans tout cela, alors que toutes sont plus ou moins bonnes sous le rapport technique, alors

que toutes sont plus ou moins ressemblantes, il n'y en a que deux qui soient complètement satisfaisantes et caractéristiques, le défaut principal de toutes ces photographies étant une trop grande recherche de l'effet.

Dans l'une, nous avons un profil, le menton est relevé, et l'effet général est fier et imposant ; dans l'autre, la figure est debout, un livre ouvert dans une main et un doigt de l'autre main posé sur une page, ce qui rappelle M. Chadband tel qu'il est décrit dans le roman de Dickens, *Bleak House*. Et ainsi de suite pour les autres.

Sans aucun doute, ces effets existaient au moment où la plaque a reçu l'impression lumineuse ; c'était le résultat d'une recherche maladroite d'un effet frappant dans la pose et dans l'arrangement.

Un grand nombre d'opérateurs sont mus par le désir de produire une simple topographie du visage (ce que l'on a trop souvent attribué à la photographie comme étant son produit ordinaire) ; ils tombent dans l'extrême opposé en persuadant au modèle qu'il a un rôle à jouer. Et comme fort peu de personnes sont bons acteurs, il n'est pas étonnant que, dans ce cas, les portraits, aussi excellents qu'ils soient, n'offrent aucune ressemblance.

Que le portraitiste se rappelle toujours que moins le modèle attachera d'importance au moment vital de la pose, plus naturelle sera son expression ; moins on lui recommandera d'avoir un air agréable, de ne plus songer, de regarder dans une direction fixe, etc., moins il paraîtra chagriné et affecté d'une part, ou nerveux et impatient d'autre part.

Outre les avantages qu'offre un portrait naturel et calme pour obtenir la ressemblance, il possède souvent cette autre qualité d'avoir certains traits occultes de ressemblance, que l'on ne découvre que dans des circonstances spéciales. C'est une particularité d'un bon portrait photographique réellement naturel, qui est une étude intéressante pour le psychologue et le physionomiste.

Que de fois ne découvre-t-on pas, dans un bon portrait photographique, une ressemblance de famille avec un parent qui n'était jamais apparue à personne dans l'original. Que de fois, dans la photographie d'un enfant, n'aperçoit-on pas subitement une res-

semblance étonnante avec un aïeul mort et à laquelle on n'avait jamais pensé ?

C'est généralement dans les portraits simples, sans façons ni contraintes, que se présentent ces phases occultes de la ressemblance.

Reijlander soumit un jour ce sujet de la ressemblance occulte à une épreuve décisive. Dans une maison de campagne où il était invité se trouvait une jolie petite fille ; pendu aux murs de la salle à manger était un portrait, vieux et craquelé, d'une ancêtre, peint lorsqu'elle avait à peu près l'âge de l'enfant.

Reijlander habilla et posa l'enfant comme son ancêtre, puis il la photographia. Il imita, sur le négatif, les défectuosités et les craquelures du vieux portrait ; il photographia ensuite le tableau ; et, lorsque ces deux négatifs furent imprimés, il fut difficile de dire qui était l'ancêtre et qui était la petite fille.

Dans un de ses charmants romans, Nathaniel Hawthorne, donne un autre exemple frappant de cette ressemblance occulte dans les photographies, même dans un cas où la ressemblance évidente manque. Je citerai ce passage pour ceux qui ne le connaîtraient pas ou bien qui ne se le rappelleraient pas.

C'est un photographe qui parle. Il dit :

« La lumière du soleil nous apporte un profond enseignement.
» Alors que nous ne lui attribuons que le pouvoir de dépeindre la
» plus simple surface, elle nous révèle le caractère mystérieux
» avec une vérité que nul peintre n'essaierait jamais d'atteindre,
» même s'il pouvait la découvrir. Il n'y a au moins aucune flat-
» terie dans mon art. Voici un portrait que j'ai fait et refait bien
» des fois et cependant sans aucun résultat meilleur. Pourtant,
» l'original porte, pour les yeux ordinaires, une expression très
» différente. Cela me ferait grand plaisir d'avoir votre opinion à
» ce sujet. » Il montra une miniature en daguerréotype, dans un cadre en maroquin. Phœbe n'y jeta qu'un regard et la lui rendit.

« Je connais ce visage, répondit-elle, » car son œil sévère m'a
» suivi partout pendant toute la journée. C'est mon ancêtre, le
» Puritain, dont le portrait est suspendu dans la salle à manger.

» Certainement vous avez trouvé quelque moyen pour copier ce
» portrait sans son bonnet de velours noir et sa barbe grise, et
» vous lui avez donné un costume moderne et une cravate de
» satin, en place de son manteau et de son rabat. Je ne pense pas
» que vos changements soient bien heureux et l'aient embelli. »

« Si vous aviez regardé un peu plus longtemps, vous auriez
» aperçu d'autres différences, » dit Holgrave, en riant, bien que très frappé en apparence. « Je puis vous assurer que c'est un visage
» moderne que vous rencontrerez très probablement. Le plus
» remarquable, c'est que, aux yeux du monde, et, pour autant que
» je le sache, aux yeux de ses amis les plus intimes, l'original a
» une expression extrêmement agréable, qui est le signe de la
» bienveillance, de la bonté de cœur, de la bonne humeur et
» d'autres qualités des plus louables de cette espèce. Comme vous
» le voyez, le soleil dit tout autre chose et n'a pu rien dire d'autre,
» bien que j'aie eu la patience de faire une demi-douzaine d'essais.
» D'un côté, nous avons un homme sournois, subtil, dur, impé-
» rieux, en même temps, froid comme glace. Regardez cet œil.
» Voudriez-vous être à sa merci? Regardez cette bouche. A-t-elle
» jamais pu sourire? Et cependant si vous pouviez voir le sourire
» bienveillant de l'original. C'est d'autant plus malheureux que
» c'est un homme public d'une certaine importance et le portrait
» doit être gravé. »

« Eh bien ! je ne désire pas le voir plus longtemps, » dit Phœbe en détournant les yeux. « Il ressemble certainement beaucoup au
» vieux portrait. »

Le daguerréotype dit ici la vérité. Le descendant souriant du sévère Puritain est réellement un homme dur, cruel et sans cœur, et ces qualités, conjointement avec les traits de famille d'une race, apparaissent avec persistance dans le portrait fait par le soleil, bien qu'elles soient imperceptibles pour les observateurs ordinaires de l'original.

La possession de ces particularités subtiles de ressemblance est une qualité très importante dans le portrait historique. Que l'histoire soit celle d'individus, ou de familles ou de nations, elle vaut la peine qu'on la remarque et qu'on la conserve.

Cette qualité ne peut appartenir qu'à des photographies sincères, sans retouches, exemptes d'affectation ou de contrainte ; c'est la reproduction toute simple d'un visage, avec son expression naturelle, reproduction faite avec toute l'attention nécessaire aux meilleures applications techniqnes de l'éclairage, de l'arrangement, du temps de pose et du développement.

CHAPITRE XVIII

De la retouche.

Je n'aurai rien à dire des détails de la partie technique de la retouche. Des conseils pratiques sur ce sujet ont été donnés si souvent, dans les journaux et dans les publications spéciales, que les répéter serait fastidieux, en même temps que hors de propos dans ce livre. Cependant, il peut être intéressant et instructif de jeter un coup d'œil rapide sur l'histoire et les progrès de la retouche.

Aux premiers temps de la photographie, la retouche était non seulement inconnue, mais encore impossible. La surface si délicate du daguerréotype ne permettait pas qu'on la touche pour l'embellir mécaniquement; sauf, pourtant, en ce qui concerne le procédé d'enluminure ou de coloriage. Les couleurs étaient appliquées sous la forme de poudres impalpables et le résultat de cette application tenait plus du caractère d'une teinture que d'une peinture.

La touche la plus délicate de couleurs à l'eau s'accommodait si mal avec la surface délicate de l'épreuve qu'il en résultait, dans tous les cas, un grossier effet de rapiécetage, aussi habilement que cela pût être fait. Chose assez curieuse, le daguerréotype non retouché montrait moins des brutalités de texture, était moins implacable dans l'expression des rides, des taches de rousseur et des rugosités que toutes les autres formes de portrait photographique employées depuis lors.

Dès le début du procédé au collodion, les photographies sur papier remplacèrent graduellement le daguerréotype. Dans les meilleures conditions, l'épreuve sur papier était loin d'atteindre la délicatesse de la plaque argentée, et dans les pires conditions,

c'était souvent une chose tristement grossière, tachée et embarbouillée.

C'est alors qu'on commença à pratiquer la retouche des épreuves pour enlever les défauts techniques et améliorer, autant que possible, ce qui paraissait être des défauts photographiques inhérents au procédé. On en arriva bien vite à ces abominations d'épreuves photographiques entièrement retravaillées à l'encre de Chine ou à la sépia, où l'image photographique était généralement détruite et remplacée par un je ne sais quoi de monochrome, mal dessiné, dur, n'ayant rien de la nature. Mais aucune de ces méthodes n'avait raison des taches de rousseur.

Les photographes eurent alors cette idée que la seule chose à faire, c'était de retoucher le modèle lui-même, et on mit en œuvre toutes sortes de poudres et de cosmétiques, à tel point que les modèles se figuraient qu'on n'avait pas fait pour eux le nécessaire, si leurs visages et leurs cheveux n'avaient pas été poudrés de manière à leur donner l'air spectral du clown de la pantomime. Il y a même encore des modèles qui estiment qu'on ne les a pas traités comme sur le continent — « où la lumière est si claire », disent-ils, — si le photographe n'époussette pas un peu leurs têtes, ce qui produit cet unique résultat de leur jeter un peu de poussière dans les yeux.

L'idée de retoucher sur le négatif fit lentement son chemin dans le monde photographique et elle ne s'introduisit que peu à peu dans la pratique générale, jusqu'à l'année 1867 environ, où l'on reconnut généralement son utilité : les abus naturellement suivirent rapidement. L'enlèvement des défauts, tels que les taches et les petits trous des négatifs, était d'usage courant. Il est probable, en outre, que bien des années avant que la pratique de la retouche fût devenue générale, quelques photographes manipulèrent considérablement leurs négatifs, en cachant soigneusement leurs pratiques comme un secret.

On peut se rappeler un cas, il y a plusieurs années, à une exposition photographique : les œuvres d'un photographe très habile furent accusées de retouche par un autre portraitiste. Il y fut répondu que l'on pouvait passer sur les épreuves une éponge

imbibée d'eau. La retouche en pointillé était sans aucun doute visible au moyen d'une loupe grossissante. On produisit alors des épreuves non montées qui étaient exactement pareilles, qui résistaient au lavage à l'éponge. Cela parut trancher le point de savoir s'il n'y avait pas de retouche et jamais on ne mit en suspicion les négatifs.

Il ne peut plus y avoir le moindre doute maintenant, — et s'il y en avait, je ne m'en préoccupe pas, car j'ai vu un grand nombre des négatifs, — au sujet des ravissantes vignettes de T.-R. Williams qui firent l'admiration et le désespoir des photographes d'il y a vingt ans! Elles devaient une grande partie de leur beauté à une retouche judicieuse du négatif, jointe au grand soin et au goût presque fastidieux de l'admirable photographe. Employée au moment où l'on ne soupçonnait pas le procédé, la retouche avait donné à ces portraits sur tous les autres une supériorité à laquelle il est presque impossible de croire maintenant.

L'emploi des crayons de graphite pour la retouche sur le négatif donna immédiatement un grand succès à ce procédé.

Pointiller, sur une surface vernie avec des couleurs à l'eau, était une chose difficile, qui demandait une grande adresse manuelle, et un petit nombre de ceux qui possédaient cette adresse étaient au courant de ce qu'exigeait la retouche d'un négatif, dans laquelle le degré d'opacité ou de transparence de chaque touche a plus d'importance que son apparence à la lumière réfléchie.

L'idée d'employer le crayon dans ce but vint d'Allemagne en 1866. Depuis lors, le procédé a été continuellement en progressant. Son emploi, aussi discret qu'il pût être, a été secrètement condamné par les puristes photographiques, parce que c'était un manque à la vérité que donne la photographie. Chose assez curieuse, l'un des adversaires les plus acharnés était un de ceux qui ne furent jamais surpassés dans le traitement artistique d'un négatif pendant l'impression, — j'ai nommé O.-G. Reijlander.

Lorsque la retouche du négatif commença à être employée, les photographes l'avouaient mais avec toutes sortes d'excuses et d'hésitations. Cependant, elle prit pied dans l'atelier de tous les portraitistes et un retoucheur adroit devint indispensable.

Dans ce pays-ci, on ne discute plus la chose, mais on l'admet tacitement de consentement unanime. L'excès, naturellement, est condamné comme anti-artistique, opposé à la vérité et imprudent, même par ceux qui franchissent, de la manière la plus insigne, les bornes de la retouche permise.

Les photographes discutent encore quelquefois ce sujet, mais ceux mêmes qui combattent la retoucheau point de vue artistique, la défendent comme étant nécessaire pour répondre aux désirs du public dont chaque individu semble demander la simple vérité de la photographie sans retouche, et invariablement, proteste lorsqu'il reçoit un portrait dans lequel l'art du retoucheur n'a pas été plus ou moins mis à contribution. D'autres espèrent que la manie de la retouche suivra son cours et que l'excès amènera une réaction salutaire.

Lorsque l'excès de la retouche non-seulement nivelle tous les âges et permet difficilement de distinguer le portrait de la grand'mère de celui de la jolie jeune fille de vingt ans, qui lui ressemble; lorsqu'il détruit la texture de la chair et lui substitue celle du marbre ciselé, son influence néfaste ne peut être mise en doute. Lorsqu'elle est ou peut être employée pour dissimuler, le mal est encore plus grand.

Il y a quelques années, un cas singulier se présenta : on fit deux épreuves d'un portrait destiné à être montré en justice, l'une provenant d'un négatif quelque peu heurté et non retouché et l'autre faite d'après un beau cliché du même modèle, très soigneusement retouché pour enlever les lignes, les rides et les rugosités. Ce dernier portrait devait représenter le modèle avant un malheur pour lequel il réclamait des dommages-intérêts; l'autre devait représenter l'effet affligeant du malheur, source du procès. Il est probable que les deux portraits furent montrés dans l'ordre qu'on leur attribuait, mais l'art du retoucheur aurait pu faire exprimer par l'un ou l'autre, ou bien la décrépitude, ou bien une santé vigoureuse.

On se plaint ordinairement de la retouche excessive et cependant cela se justifie moins qu'on ne pourrait le supposer. Ce que l'on désigne fréquemment comme une retouche exagérée est moins

le résultat de l'excès que celui de l'ignorance. Ce n'est pas qu'on ait trop employé le crayon, c'est qu'on l'a mal employé à la mauvaise place. Une retouche très petite mais maladroite enlèvera la texture de la chair et la remplacera par celle de la pierre ; elle annihilera l'expression d'un visage et lui substituera celle d'un masque, tandis que la même somme de retouche appliquée avec intelligence et en connaissance de cause aurait conservé la texture de la chair en ne supprimant que les défauts accidentels et temporaires et les exagérations de la photographie qui contrecarrent la vérité et la beauté. Elle aurait donné plus d'effet à une belle expression ou diminué un soupçon d'air courroucé ou de mélancolie, par de légères touches appliquées au bon endroit.

Les photographes qui ignorent la structure du visage humain et qui n'ont aucune connaissance du dessin, retouchent, sans hésiter, des négatifs : ils ne se figurent pas le moins du monde qu'il faut, pour cela, posséder autre chose qu'un œil photographique et une main ferme. Ils remplissent proprement les rides et les cicatrices et adoucissent les ombres, jusqu'à ce qu'ils produisent un visage aussi uni et aussi entièrement dépourvu d'expression qu'une bille de billard. Et, ce qui est pis, ils sont fiers de ce résultat !

La retouche peut donc être considérée comme chose légitime en photographie. On ne peut rien y faire, si elle donne lieu, malheureusement, à des abus qui, aux yeux des ignorants, passent même pour des beautés. Il y a toute une classe de gens qui ne se soucient pas d'en revenir à la nature. Pour eux, être uni et doux, c'est être beau. Ils ne voudraient pas faire émailler leurs visages, mais ils ne protestent pas contre les portraits odieusement retouchés qui leur donnent l'aspect du marbre et ils nous les offriront avec satisfaction comme étant leurs portraits.

La retouche est chose légitime quand elle ne falsifie pas la nature ; elle ne devrait être employée que pour remédier aux défauts bien connus qui sont inhérents à la photographie. Dans la nature, nous voyons rarement une tache de rousseur sur le visage, à moins que nous ne la regardions attentivement ; dans le négatif, cette tache se traduit par un trou qui s'imprime beaucoup plus noir que la tache ne le paraît en réalité. Il est juste de

boucher ce trou de manière à obtenir un résultat qui représente mieux la nature. Une ombre vigoureuse ou une lumière réfléchie peuvent venir plus intenses que dans la nature : on peut les corriger et les renforcer. Une grande lumière peut manquer de l'éclat de l'original : on peut également l'accentuer.

L'art du retoucheur, c'est de savoir ce qu'il faut négliger. Le meilleur artiste est celui qui sait quand son œuvre est finie. Si l'on dépensait autant de temps et de réflexion pour obtenir des négatifs parfaits que l'on en emploie à corriger des défauts, l'art du retoucheur serait bien proche de sa fin.

CHAPITRE XIX

Conseils aux modèles.

Il ne manque pas de photographes qui ont publié de petites brochures ou des circulaires à l'adresse de leurs clients pour leur enseigner comment il faut s'habiller et ce qu'il faut faire quand on se prépare à poser pour son portrait. Cela commence par une indication sur la manière de prendre jour et heure; suivent alors quelques instructions sur ce qu'il faut faire « lorqu'on se rend chez nous ». Certains de ces conseils doivent être terrifiants pour les personnes impressionnables. Il faut se tenir bien tranquille si l'on désire un beau portrait, ne se refuser à rien, mais au contraire « se remettre complètement aux mains de l'opérateur »; cela est assez inquiétant et n'est guère compensé par la promesse, si l'on suit bien ces recommandations, d'obtenir les meilleurs résultats.

Qu'est-ce qui peut donner au modèle une impression plus sérieuse de la gravité de l'opération que la phrase suivante : « Ne » discutez pas l'appui-tête; il est tout à fait nécessaire pour que » le modèle se tienne tranquille lorsqu'on l'a posé. Il est plus difficile de rester tranquille que vous ne le pensez, et rappelez-vous » que le plus léger mouvement suffit pour gâter le portrait. » La chose est assez vraie, mais pourquoi ennuyer le modèle?

Il ne s'agit pas d'arriver rouge et palpitant d'émotion à l'atelier, ou sinon le visage se traduira en noir. Il faut que l'humeur du modèle soit agréable, parce que « le reflet de l'état mental se traduit » inévitablement sur la figure ». Il faut choisir la toilette et les bijoux avec discernement et comme l'opérateur le commande. Il ne faut pas regarder fixément, mais on peut cligner des yeux, — liberté dont le modèle doit sentir tout le prix. Il ne faut pas

accumuler les cheveux sur le haut de la tête, mais cependant il est quelquefois avantageux de se friser. La poudre est recommandable pour donner des détails qui pourraient manquer, mais les résultats que donne l'emploi de la poudre sont parfois déconcertants. Et alors vient l'inévitable condamnation de certaines couleurs dans les toilettes, telles que le bleu, le lilas, le gris-perle, et la recommandation d'autres couleurs, telles que le noir, le lie de vin, l'écarlate, le gris-vert, le jaune, le cramoisi, l'ardoise et surtout la soie noire et les dentelles noires.

On ferait mieux de ne pas parler de tout cela. Imprimer ces conseils, même s'ils étaient tout le contraire d'une sottise, ce serait donner à l'opération de poser pour un portrait une telle importance que les victimes seraient amenées à y penser très sérieusement et *elles en auront l'air*. D'après mon expérience personnelle, plus un modèle est préparé, plus mal il pose. Plus il ignore ce que vous allez faire de lui, meilleur sera son portrait.

Naturellement, il arrive parfois qu'une dame est très mal habillée, — par exemple, avec une étoffe blanche très raide, garnie de velours noir, ou bien avec une robe à carreaux gigantesques. Il vaut bien mieux lui dire tranquillement que la toilette ne convient pas et faire remettre la pose, que de lui donner des conseils imprimés sur ce qu'il faut faire, ce qui ne produit que de l'embarras chez le modèle.

Le seul avis peut-être que le photographe puisse donner à une dame, c'est qu'elle vienne poser *habillée comme d'habitude*. Cela est important, car les dames ont une tendance à faire des expériences et à essayer des costumes auxquels elles ne sont pas habituées.

Si elles viennent dans un déguisement, elles ne peuvent espérer que le portrait sera ressemblant.

Les photographes ont beaucoup à souffrir par la faute des toilettes actuelles des dames Je ne veux pas dire que la mode soit laide, — j'ai exprimé mon opinion à ce sujet dans un chapitre précédent, — mais je parle de la forme, de la confection de la toilette. L'opérateur peut quelquefois éviter des ballonnements désagréables en recommandant un portrait buste en fond dégradé; mais

c'est avec ce genre de portrait que la difficulté est la plus grande. Les toilettes sont très plates dans les corsages, et cela n'existe pas dans la nature ; je ne parle pas de l'art de la couturière qui exige qu'aucun pli ne se montre dans une partie du corps constamment en mouvement. Il semble que ce soit un point de toute première importance que l'on ne voie pas un pli et que les épaules paraissent être aussi unies que du marbre. Tout doit être sacrifié à cette règle inflexible.

L'aisance et la grâce n'ont aucun mérite, sont délaissées ; les épaules doivent être rejetées en arrière afin que la toilette se tienne bien unie. Je puis ajouter que, pour le moment, il y a plus de reposes pour supprimer ces plis insignifiants, mais parfaitement naturels, que pour toute autre cause.

Il y a certains petits conseils que le photographe peut convenablement donner. Bien des gens arrivent souvent de la campagne pour se faire couper les cheveux, pour aller chez le dentiste et pour se faire photographier. Je pense qu'on pourrait les mettre en garde contre l'absurdité qu'il y a à combiner ces trois opérations pour le même voyage ; mais si elles doivent avoir lieu le même jour, le photographe peut raisonnablement demander d'avoir le premier tour.

Le photographe doit être capable de faire un portrait présentable quelque soit le sujet, mais il y a certaines choses contre lesquelles il peut s'élever avec raison ; il en est d'autres qui autrefois étaient *une cause* d'effroi, et qui sont maintenant une cause de plaisir.

Pendant longtemps, les toilettes blanches étaient condamnées pour les dames et les enfants, mais maintenant le photographe intelligent les voit venir avec plaisir. Il a tellement perfectionné son mode d'éclairage du modèle, qu'un objet qui, auparavant, ne donnait qu'une simple masse de papier blanc, peut maintenant être rendu avec les teintes les plus délicates, les plus subtiles.

Une toilette blanche, éclairée par derrière, vient bien généralement, surtout si elle n'a pas la raideur qu'elle possède en revenant du lavage ; une toilette qui a éte portée pendant quelque temps paraît toujours mieux en photographie que lorsqu'elle est neuve.

Il y a d'autres conseils généraux, ceux-là que l'on peut donner au modèle, sans pour cela lui faire lire toute une brochure. Par exemple, on peut faire remarquer qu'un petit chien est chose assez encombrante dans un atelier ; que, pendant qu'il fait un portrait, l'opérateur a à penser à quelque chose de plus important qu'à un chien et qu'il ne peut être responsable de la vie de cet animal s'il vient à lui courir dans les jambes.

Il faut quelquefois conseiller de ne pas parler d'affaires avec les amis du modèle, pendant que vous pensez à la pose et à sa durée ; et j'ai reconnu la nécessité de dire au modèle ou à son ami qu'il ne faut pas fumer dans un atelier. J'ai eu bien rarement l'occasion de dire autre chose.

Le conseil le plus audacieux que j'aie jamais vu donner aux modèles était imprimé en grandes lettres sur un écran vers lequel les regards du modèle étaient dirigés pendant la pose. C'était : — « On paie au moment de la pose ». — C'est un mélange de commerce et d'art que je ne considère pas comme pouvant aider à l'expression et je n'ai jamais pu approuver cette manière de faire.

Un autre avis utile pour un modèle qui est quelque peu ennuyeux dans cette question difficile de la repose, c'est de lui dire que les négatifs et les épreuves des portraits qni ne sont pas approuvés, sont invariablement détruits avant la repose. Cela déçoit biens des gens peu scrupuleux dont le seul but — qu'ils essaient d'atteindre par des mensonges — est d'avoir une collection nombreuse et variée dans laquelle ils désirent choisir.

CHAPITRE XX

Comment il faut présenter les Photographies.

Une bonne photographie mal montée est comme un bijou mal serti ; elle perd une grande partie de sa beauté. Il n'est pas permis à un artiste d'être indifférent à la manière, au style dans lesquels son œuvre est produite devant le public. Il suffit de jeter un coup d'œil dans les expositions de peinture pour se convaincre que, d'année en année, on attache un peu plus d'importance au cadre qui renferme le tableau. Il y a beaucoup d'artistes qui dessinent leurs cadres. Quelques avis à ce sujet peuvent ne pas être déplacés. Nous commencerôns par voir comment il faut présenter un portrait-carte.

Il ne faut rien de fantaisie dans le montage d'une carte de visite. Le carton doit être tout simple, soit blanc ou, ce qui vaut mieux peut-être, d'une couleur crême ou chamois très clair. Le rose, les diverses teintes de mauve, le gris froid ne conviennent pas ; les cartons épais en noir ou en brun chocolat, avec des tranches à biseaux dorés, avantagent les photographies ; le seul inconvénient, c'est que l'épaisseur du carton empêche de les introduire dans un album. Il y a également des cartons verts de cette espèce, mais ils ne s'harmonisent pas avec les photographies.

La marge ne doit pas avoir plus de deux millimètres ; la marge inférieure peut être portée à six ou sept millimètres, ce qui permet au photographe d'y imprimer son nom, très discrètement, en noir ou en brun. Mais imprimer un nom en grandes lettres, ou en caractères rouges bien visibles, c'est non seulement faire preuve de mauvais goût, mais encore gâter l'effet du portrait.

Les lignes imprimées à l'entour du bord de la carte sont défectueuses : il en est de même pour les coins arrondis ; mais lorsque

les lignes et les coins arrondis sont combinés, ils semblent avoir conspiré pour gâter le portrait, et ils réussissent généralement, aussi bien faits qu'ils puissent l'être. Je tiens pour nécessaire d'avoir le nom du photographe au dos de la carte — en supposant toujours que ce ne soit pas une copie — comme il faut une photographie au recto. Mais le nom ne doit pas être mis en évidence au moyen d'un dessin trop apparent, trop orné de festons et d'ornements, il doit être modeste et tranquille ; non pas comme si l'on en avait honte, mais sans aucun éclat qui sente trop la réclame. Une carte mince convient mieux qu'une épaisse ; elle se présente mieux si elle est bien laminée et ne remplit pas autant l'album que le ferait une carte épaisse.

Les mêmes règles s'appliquent aux formats cabinet et aux plus grands, montés avec des marges étroites ; naturellement les marges doivent être plus larges en proportion.

En ce qui concerne l'encadrement des cartes de visite et des cabinets, on a fait tant de fantaisie, grâce à l'esprit inventif des fabricants, qu'il est difficile de donner aucun conseil à ce sujet. Cependant on peut prendre comme règle générale que le cadre ne doit pas avoir une importance exagérée.

Ceci me rappelle une anecdote. Il y a quelques années, j'assistais au déballage des photographies envoyées à une de nos expositions; une caisse fut amenée, non sans grandes difficultés — elle était énorme, elle remplissait la salle. Je dis au porteur avant que la caisse fut ouverte : « Il doit y avoir là-dedans quelques tonnes de belles photographies ». On négligea les autres envois et on fit ouvrir cette caisse mystérieuse. La montagne en travail accoucha d'une souris : la caisse était remplie d'horribles spécimens de l'art du sculpteur et du doreur, mais c'était tout l'art qui y était représenté. Il y avait, entre autres, un cadre à larges moulures, de plusieurs pouces d'épaisseur, orné d'un biseau doré ; il contenait sept cartes de visite, de forme carrée — c'était tout : cela me rappela le sou de pain de Falstaff renfermé dans un énorme sac.

Je me suis quelque peu étendu sur cette partie du sujet parce que, dans les expositions, il y a une tendance évidente à dissimu-

ler des choses mauvaises dans des cadres somptueux. Un cadre important conviendra à une peinture, et non pas à une photographie, à moins qu'elle soit très grande et très foncée de ton. On devrait plutôt encadrer la photographie comme l'aquarelle, qui ne doit pas être étouffée sous l'or et les sculptures.

Revenons pendant quelques instants aux cartes, aux cabinets et aux petits formats. Pendant quelque temps, la mode a été aux cadres épais en peluche dans toutes les variétés de couleurs brillantes; leur laideur tout à fait unique dépasse de beaucoup tout ce qui a été inventé au point de vue du défaut de convenance. La peluche de couleur brillante peut même toucher la photographie; il n'y a pas de biseau ou de filet doré pour empêcher un contraste injurieux, et l'impression générale, au premier coup d'œil jeté sur une photographie aussi somptueusement encadrée, est que cette malheureuse petite photographie gâte tout ce qui l'environne. C'est précisément tout le contraire du but d'un cadre, qui devrait mettre en relief le portrait et l'avantager.

Dans le même ordre d'idées sont compris les albums très ornementés parfois par des feuillages dessinés et colorés qui forment bordures pour les photographies; ils détruisent par leur beauté la chose même qu'ils devraient mettre en relief et faire ressortir. L'album est destiné à contenir des portraits ou d'autres photographies et il doit être fait de telle manière qu'il aide en tous points à l'effet de ces photographies. Il doit être simple et beau. Je ne m'oppose pas à un trait à l'entour des ouvertures, mais je préfère m'en passer. Les ouvertures doivent être carrées ou ovales, ou de ces deux formes; mais les formes de fantaisie, en dôme ou en coussin, doivent être proscrites.

Les cadres en velours, d'une couleur tranquille, telle que le marron, sont bons, surtout pour les épreuves sur opale, soit en monochrome, soit en couleur; mais le velours doit toujours être séparé de la photographie par au moins 1 à 1 1/2 centimètres d'or.

Pour un paysage, ce qui convient le mieux, c'est un bristol chamois clair, avec une marge de 7 à 10 centimètres, selon le format, sans encadrement doré; il peut être renfermé dans un cadre qui

n'ait pas plus de 5 à 8 centimètres d'épaisseur. Une moulure de 2 1/2 centimètres suffit pour les formats en-dessous de 21 × 27. Un ornement qui court à l'entour du cadre n'est pas mauvais, à la condition qu'il soit léger et qu'il n'y ait pas de coins trop importants.

Lorsqu'on envoie aux expositions des cadres dont les coins sont trop ornementés, on est presque certain de les voir revenir en un plus grand nombre de morceaux qu'on ne le désire; et jamais ils ne sont bien placés

D'abord, lorsqu'on arrange une exposition, il est impossible de beaucoup penser à la conservation des cadres; ensuite, les cadres pesants sont mis de côté pour examen ultérieur, aussi bonnes que puissent être les photographies qu'ils contiennent.

Nous n'en finirions pas si nous devions parler de tous ces genres de cadres. Mais aussi consciencieux que puissent être les membres du comité de placement, il y a des limites qu'ils ne dépassent pas; ils peuvent conserver leur calme jusqu'à ce qu'ils se trouvent en présence de certaines horreurs, pour lesquelles il ne peut y avoir d'assez mauvaise place. Que les exposants daignent bien se souvenir de ces humbles avis!

Depuis quelques années, on a beaucoup employé le chêne, surtout en teintes claires, pour l'encadrement des photographies. Les modèles sont généralement sans reproches, et quelques-uns, lorsque les cannelures et les autres ornements sont dorés, sont tout à fait superbes et peuvent être placés dans un salon. Un pouce de chêne clair plat avec un pouce de dorure suffisent pour avoir un admirable cadre d'exposition. Cela est bon marché, a bon aspect et ne peut être abîmé, ni détruit par les mains calleuses des porteurs.

Les grands portraits en fonds noirs doivent être encadrés dans des cadres dorés ou noirs, de deux à trois pouces d'épaisseur, avec une partie plate dorée assez large Les vignettes sont mieux placées dans un genre d'encadrement plus léger : une monture gris chaud ou chamois clair, dans un simple cadre doré.

Une simple photographie ne doit pas être pendue dans une chambre avec des peintures ou des aquarelles. Il faut faire atten-

tion à la couleur du papier de la muraille à laquelle sont accrochées les photographies. Le dessus doit en être délicat et effacé, d'un dessin géométrique, sans aucun contraste violent de couleurs. Le ton de la couleur peut être d'un rouge atténué ou chocolat, ou, ce qui vaut mieux peut-être, d'un vert sauge.

Lorsqu'on montre une photographie colorée, la lumière doit être disposée de manière à tomber dans la direction qu'elle a prise dans le tableau pendant que l'artiste y travaillait — presque toujours venant de gauche. Lorsqu'on l'examine avec la lumière venant de droite, toutes les inégalités de la surface du papier se montrent et cela donne un aspect grossier et négligé. En voici la raison : l'artiste en travaillant à son tableau remplit par le pointillé toutes les inégalités qu'il voit; aussi fine que puisse être la surface du papier, ces inégalités proviennent du grain et également des différentes épaisseurs de couleur, et il serait complètement impossible de finir une peinture qui paraîtrait aussi bien par une lumière que par l'autre.

Dans un petit volume très utile, intitulé : *La peinture expliquée familièrement*, MM. Timbs et Gullick font les recommandations suivantes : « Pour les aquarelles, il est spécialement » important que les cadres ne soient pas trop lourds ou trop orne- » mentés Un cadre massif détruira presque entièrement l'effet » délicat de l'aquarelle. Cependant, si l'on polit certaines parties » du cadre, c'est moins dangereux, à cause de la plus grande » vivacité des couleurs à l'eau, que si le cadre est destiné à renfer- » mer une peinture à l'huile. Le verre du cadre ne doit pas tou- » cher la surface de l'aquarelle. La marge, qui se trouve entre » l'aquarelle et le cadre, est presque toujours invariablement » blanche; quoique bien souvent elle pourrait, avec avantage, » être teintée, surtout si l'aquarelle n'est qu'une vignette. Pour » toutes les œuvres délicates, en tons légers, un passe-partout en » papier est préférable; et le cadre sera très bien approprié s'il se » compose d'une moulure dorée avec un biseau doré touchant à » l'aquarelle. Mais pour des aquarelles d'une couleur plus intense » et plus puissante, on pourra les monter sur fond or, ce qui leur » donnera plus d'effet tout en les harmonisant. »

Les grands portraits peints ne sont pas généralement recouverts d'un verre ; mais pour des portraits coloriés à l'huile, sauf pour les plus grands, ils paraissent, sous verre, plus riches, finis plus délicatement et d'une couleur plus pleine. Le verre protège également beaucoup la peinture.

« On a fréquemment affirmé que le verre contrarie l'effet des » peintures à l'huile », dit Ruskin : « cela n'a aucun sens. Si » une peinture ne peut pas être vue au travers d'une glace, elle » ne peut pas être vue au travers de son propre vernis. Toute » position, qui rend le verre nuisible par sa réflexion, rendra » visible, de la même manière, le glacé de la peinture au lieu de la » couleur. Cet inconvénient est moins distinct, parce qu'il n'y a » souvent qu'un faible reflet sur le vernis, alors qu'il y aurait un » miroitement très accentué sur le verre ; mais le reflet suffit sou- » vent pour empêcher de voir les couleurs véritables ; tandis qu'il » y a cet avantage dans le verre, qu'il prévient le spectateur qu'il » ne peut pas voir, alors que le reflet du vernis passe souvent, » pour le spectateur inattentif, pour une faible partie de la pein- » ture réelle, et il n'essaie pas de se placer dans une meilleure » position. »

Quant à la stabilité d'une épreuve à l'argent, et, dans une moindre mesure, celle de toutes les photographies sur papier, et que ce soit une photographie, une gravure ou une aquarelle, elle dépend de la manière dont l'épreuve est encadrée. Le cadre doit être hermétiquement fermé et bien protégé contre l'humidité. Il n'y a rien peut-être comme l'humidité pour détruire les photographies lorsqu'elles sont montées. Les épreuves au charbon se piquent, et celles à l'argent passent rapidement. L'air doit être soigneusement proscrit.

On voit souvent le dos d'un cadre soigneusement collé, mais il est rare de rencontrer un verre collé. Cela devrait être toujours fait.

Il faut prendre toutes les précautions pour éviter les murs humides. Cela est si nécessaire que je ne considère jamais qu'une muraille soit à l'abri de l'humidité si l'on ne l'a pas préparée spécialement pour cela. Je préfère une doublure de papier de Wil-

lesden, qui, entre parenthèses, est susceptible de bien des applications photographiques (1).

Ce sujet pourrait être développé à l'infini, mais, après ces quelques conseils, je m'en tiendrai là.

(1) Depuis que j'ai écrit ce chapitre, j'ai eu l'occasion de bâtir un atelier temporaire dans un but spécial, ce que j'ai fait, d'une manière très satisfaisante et à bon marché, avec le papier Willesden. Je craignais que les voisins n'intervinssent, mais le ton tranquille du papier et l'apparence soignée du bâtiment ont désarmé l'opposition.

CHAPITRE XXI

Le photographe ambulant.

Le photographe de profession est des plus intéressés à la question de la propriété des négatifs (et celle des ordres futurs, par conséquent) si étroitement liée à la photographie du portrait.

Lorsqu'un photographe réputé fait un portrait, il considère son bénéfice qui ne consiste pas seulement dans la somme qu'il reçoit pour le premier ordre d'épreuves, mais qui comprend encore les éventualités provenant de la possession des négatifs ; et, pour atteindre ce but, il se donne beaucoup de peine et fait des dépenses pour cataloguer et emmagasiner ses clichés.

Naturellement, la plus grande partie de ces négatifs n'auront plus aucun emploi et sont encombrants, mais tous les photographes de profession savent qu'il y a une demande assez grande d'épreuves d'anciens négatifs pour qu'ils trouvent leur intérêt à conserver tous ceux qu'ils font. Aussi impriment-ils, en caractères bien visibles, au dos de leurs cartons : « Tous les négatifs sont conservés. Des » épreuves ou des agrandissements de ce portrait peuvent toujours » être obtenus. »

Je causais l'autre jour à ce sujet avec un photographe. Il me dit, en me montrant un agrandissement superbement achevé :

« Voici un exemple. Il y a quelques années, un vieillard assez » déguenillé entre, certain jour, dans notre salon de réception et » me dit qu'il désirait avoir son portrait. On lui montra des spé- » cimens, mais il les trouva tous trop chers. Il n'avait qu'une demi » guinée à dépenser et, si je voulais le faire pour cette somme, il » en serait très satisfait. L'apparence de ce vieillard me plaisait : » il me paraissait pauvre, mais respectable et, en manière de cha- » rité, j'en fis un négatif. J'en fus tellement satisfait que j'offris à

» mon client de lui envoyer douze épreuves pour rien, mais il » déclina mon offre, me disant que si parfois il marchandait, il » payait toujours ce qui était convenu, puis il me remit sa demi » guinée. Je découvris après que j'avais, sans le savoir, eu affaire » à un ange — un ange, au point de vue commercial — car j'ai » fait plus de trois cents livres sterling avec ce seul négatif. Le » vieillard mourut peu de temps après, et j'appris que c'était un » fabricant célèbre, que le portrait que j'en avais fait, avait aux » yeux de ses amis une expression particulière qu'ils n'avaient » jamais trouvée auparavant dans aucun portrait. Depuis lors, » les commandes d'agrandissements affluèrent et continuent à » arriver encore. »

Ceci est, naturellement, un exemple extrême de la valeur d'un négatif conservé; mais les ordres subséquents sont si fréquents et si constants que bien des photographes, qui dressent des statistiques exactes de leur commerce, pourraient dire, à peu de chose près, combien leurs vieux négatifs leur rapportent chaque année. Ils constituent donc une des bases sur lesquelles s'établit la valeur du commerce; en somme, ils forment une propriété.

Les photographes se plaignent constamment de ce qu'ils sont toujours exposés aux attaques préjudiciables de ceux qui veulent leur dérober cette propriété. Il y a une classe de gens qui emploient bien à contre-sens le grand nom d'artiste, — comme il y a également, à la vérité, des photographes qui le font en se l'appliquant à eux-mêmes. Ces gens voyagent et, soit au moyen de recommandations, soit simplement en payant d'audace, obtiennent des ordres pour des portraits, généralement des agrandissements peints d'après des photographies. Comme ils ne font jamais un portrait original eux-mêmes, ils désirent le négatif, ils emploient tous les moyens, honnêtes ou indélicats, pour l'obtenir, et, généralement, ils y réussissent. Leur mode de procéder est dans ce goût-ci. Le père de famille est mort depuis peu de temps; le photographe ambulant le sait, obtient une introduction auprès de la veuve, avant qu'elle ait eu le temps de s'adresser à un photographe. Une grande partie du succès de son commerce réside dans sa parole abondante et persuasive. La dame est bientôt amenée à commander un portrait

de son mari défunt. Et certains de ces « voyageurs » sont si pressants, si convaincants, qu'ils arrachent des ordres contre le gré, ou bien certainement malgré la raison plus calme, de leurs victimes. Quand l'ordre est inscrit, ils demandent à voir un portrait du mari et notent le nom du photographe. Habituellement ils amènent leur client à écrire pour demander qu'on lui prête le négatif, en ayant bien soin d'expliquer qu'il ne lui arrivera rien de fâcheux, et qu'il est certain que le photographe sera enchanté de prêter, à un confrère en art, un négatif qui surtout ne peut plus lui servir à rien.

Le photographe consent peut-être avec hésitation, ne voyant pas d'autre moyen d'en sortir ; ou plus sagement et plus raisonnablement, il refuse de prêter le cliché. Dans ce cas, le photographe ambulant devient plus pressant, il démontre à sa clientèle combien le photographe est égoïste et peu réfléchi en empêchant la veuve d'avoir un superbe portrait de son mari, alors qu'elle a une si belle occasion. Le résultat est que l'infortuné photographe se trouve pris dans un dilemme ; s'il consent à prêter le négatif, il perd les bénéfices éventuels en vue desquels il l'a conservé pendant des années ; et s'il refuse, il court le risque de perdre un ancien et excellent client.

Il y a des degrés, même dans cette classe inférieure de l'art. Il y a l'homme tout à fait comme il faut — cette classe de gens que l'on ne voit jamais sans gants — qui choisit une ville convenable, loue une belle maison ou un appartement grandiose et qui travaille toute la campagne des environs. C'est un des princes de la profession qui, parfois, obtient jusqu'à 100 livres pour un portrait. Ce praticien peut se permettre de payer le photographe pour l'usage qu'il fait d'un négatif, mais souvent encore il l'amène à se joindre à lui dans de certaines pratiques chanceuses qui bien certainement perdront le photographe de réputation dans l'esprit de ses clients.

Par exemple, il voit, dans les productions d'un photographe, le portrait d'un bel homme ou d'une jolie femme ; il recherche d'abord si le jeu vaut la chandelle — c'est-à-dire si la proie désignée est riche et aimable, ou bien susceptible de payer et timide. Il peint

son portrait, l'envoie richement encadré à sa victime en lui donnant comme motif de son travail, que la tête lui avait paru si belle qu'il n'a pu s'empêcher de lui rendre justice, ce à quoi il espère avoir réussi. Dans ce premier essai, il n'est pas parlé de prix. Le portrait revient probablement avec une lettre de remerciements et quelques mots aimables sur la façon dont le portrait a été réussi, etc

Alors commence une série de manœuvres, qui finissent souvent par être des plus indélicates, jusqu'à ce que la victime succombe et paie. C'est chose étonnante la quantité d'ordres que recueillent ces gens, jusqu'à ce que, à la fin, ils aient brûlé la ville et alors, ils vont en exploiter une autre.

Les peintres ambulants ne sont pas tous du sexe mâle ; il y a un bon nombre de dames, qui vont de l'ancien peintre de miniatures — les Miss Le Creevy ne sont pas encore mortes — en passant par la classe de ceux qui n'ont pas réussi comme peintres, jusqu'aux enlumineurs les plus vulgaires.

J'en entends parler de toutes parts et je suis souvent prié de donner un conseil sur la meilleure manière de les traiter. C'est très difficile à dire : les différentes circonstances demandent des traitements différents ; mais, dans la plupart des cas, la meilleure politique serait de refuser d'avoir rien à faire avec les braconniers. Il serait facile d'expliquer à un client qu'on ne peut attendre qu'un photographe se dépouille des fruits de sa prévoyance et de ses soins, qu'il ne peut raisonnablement s'amuser à emmagasiner des négatifs pour le bénéfice des autres et surtout — et il doit le démontrer — qu'il est à même de fournir un aussi bon portrait que le photographe ambulant et au même prix.

Que le photographe prête à l'occasion un négatif à un autre photographe, c'est chose toute différente. J'incline à penser qu'il y a bien des occasions où l'on doit s'obliger les uns les autres — cela peut être pour l'avantage réciproque ; mais je ne vois rien à gagner en encourageant ceux qui battent le pays, en essayant d'enlever de l'ouvrage aux mains de ceux à qui cela appartient légitimement.

CHAPITRE XXII

De l'éducation d'un photographe.

On m'a souvent posé cette question : « Quelles sont les meilleures études à faire faire à un jeune homme qui a pris la résolution de consacrer sa vie à la photographie comme profession ? »

C'est un sujet complexe; essayons de le réduire à une forme quelque peu pratique.

Les premiers photographes considéraient leur art comme un commerce à entreprendre, lorsqu'on avait suivi une autre voie dans la vie. Ceux qui avaient reçu une éducation commerciale convenaient le mieux pour la partie commerciale de la photographie — partie qui a son importance, il faut l'avouer ; — mais ceux qui avaient fait un apprentissage de la chimie avaient un grand avantage sur les autres, pour autant qu'il s'agissait de la mise en œuvre du procédé. Et ceux qui avaient bénéficié d'une éducation artistique étaient les mieux à même d'employer l'art scientifique naissant comme méthode de faire des portraits, ce qui, après tout, est le but principal et la destinée finale de la photographie.

Mais dans ce temps-là, l'éducation artistique n'était pas aussi répandue que de nos jours. Pour une personne qui apprenait alors à dessiner, il y en a des centaines maintenant. Il n'y avait pas d'enseignement artistique régulier à cette époque ; maintenant les gouvernements ont reconnu la nécessité pour chaque garçon et fille de connaître quelque chose du dessin et il y a près d'un million de jeunes gens qui fréquentent les écoles d'art, répandues dans toute l'Angleterre, sans tenir compte des millions d'autres qui apprennent les rudiments de l'art, soit dans les écoles municipales, soit avec des professeurs particuliers.

Lorsque la photographie vint au monde, l'art était à un niveau tellement bas que c'est une des causes pour lesquelles la photographie mit tant de temps à se faire reconnaître comme un art, — il n'y avait pas d'artistes.

Il est de mode maintenant de faire faire au jeune photographe un apprentissage de son futur commerce, mais cela n'a guère d'autre utilité que de procurer plutôt au patron du travail à bon marché que de donner une éducation à l'apprenti. Celui-ci est obligé de servir son patron pendant un certain nombre d'années en échange de l'instruction dans l'art et le mystère de la photographie. Comme résultat pratique, il acquiert une connaissance superficielle de l'impression et c'est tout. On peut dire qu'il n'entre jamais dans l'atelier, et bien rarement dans le laboratoire où l'on développe. Il n'apprend rien des branches plus élevées de l'art, dont l'impression n'est qu'une partie minime, quoique importante.

Il est vrai que certains photographes prennent une espèce supérieure d'apprentis, qu'ils appellent, dans ce cas, des élèves. Comme il paie une certaine somme au lieu de recevoir des gages insignifiants, l'élève apprend un peu plus que l'apprenti; on lui montre comment il faut faire un négatif et, si le photographe est très consciencieux, il lui fera voir comment il faut éclairer une tête, suivant les règles habituelles; mais il est bien rare qu'il ait l'occasion de pratiquer son art sur un modèle. Il en résulte que l'élève trouve que s'il doit acquérir l'éducation qui lui permettra d'avoir les visées les plus élevées, il ne doit compter que sur lui-même.

Nous allons considérer maintenant les études spéciales qui seront de la plus grande utilité pour l'élève, dans l'exercice de sa profession.

Les côtés techniques, qui appartiennent à la science, et la pratique de la photographie ont toujours eu leurs professeurs et on parvient facilement à s'en rendre maître. En réalité, une connaissance approfondie de la chimie et de l'optique n'est pas nécessaire pour le photographe pratique; il n'a besoin que d'une connaissance suffisante de cette espèce pour qu'il soit à même de comprendre les matériaux avec lesquels il travaillera. J'irai même plus loin,

bien que je sache qu'il y a beaucoup de personnes qui ne sont pas de mon avis; je crois qu'une connaissance approfondie de la *science* de la photographie paralyse, de façon ou d'autre, la faculté artistique ou, ce qui est plus probable, démontre une tendance de l'esprit, plus ou moins incompatible avec le sentiment de l'art; il est rare qu'on trouve ces deux qualités réunies dans la même personne.

Il existe donc des facilités suffisantes pour que l'élève puisse obtenir toute la connaissance de la technique de la photographie que l'on peut désirer; mais c'est le côté artistique de cet art, sa capacité pour produire des résultats artistiques, résultats qui peuvent être exposés — et, je puis ajouter, vendus — qui est négligé le plus souvent, mais qui devrait être l'objet principal des études du photographe, s'il doit pratiquer son art selon sa destination naturelle.

Il y a encore ceux qui, de même qu'aux premiers jours de la photographie, sont tellement fascinés par les aspects scientifiques de l'art qu'ils s'étonnent de ce que les photographes peuvent désirer au point de vue du portrait. Ces enthousiastes sont dignes du plus complet respect; ce sont ceux qui expérimentent, inventent et modifient les procédés. Nous leur devons l'art lui-même; mais je veux parler à ceux qui ne désirent pas inventer, mais qui se contentent d'employer les procédés qu'ils trouvent prêts à appliquer, de même exactement qu'un peintre ou un sculpteur prendrait la couleur ou l'argile pour montrer de quels résultats excellents les procédés sont susceptibles.

D'abord, et avant toutes les études spéciales nécessaires au photographe, parce que c'est la chose sur laquelle est basé tout art, c'est le dessin. Je ne veux pas dire que l'élève doive devenir un peintre ou même un dessinateur de talent, mais il doit acquérir une facilité suffisante dans l'emploi du crayon pour qu'il soit à même, lorsqu'il conçoit un tableau, d'en faire un croquis, qui résume et fixe son arrangement des lignes et la distribution de l'ombre et de la lumière. S'il voit un effet de clair-obscur ou de groupements, une belle pose, ou une idée pittoresque qu'il puisse désirer reproduire au moyen de la chambre noire, il doit avoir à

sa disposition les moyens de garder un souvenir de ces effets. Mais le dessin est considéré maintenant comme ayant autant d'importance que la lecture, l'écriture et l'arithmétique, et on l'enseigne dans toutes les écoles qui sont à la hauteur du siècle; aussi n'insisterai-je pas davantage sur ce sujet.

L'élève ne doit pas négliger d'acquérir quelque connaissance de l'application de la couleur à la photographie, ce qui est une branche de l'art qui, dans ses détails techniques, diffère considérablement de la peinture. « De la coloriation harmonieuse appliquée à la photographie » (*Harmonions Colouring as applied to Photography*) dont une nouvelle édition presque entièrement refondue, a été publiée dernièrement par M. Newman, 24 Soho Square, tel est le titre d'un traité sur ce sujet, le meilleur sinon le seul, qui existe actuellement en librairie.

L'étude de l'art dans son sens le plus large est sans aucun doute le travail d'une vie. Mais il y a une ou deux vérités initiales qui devraient être comprises bien clairement et que l'on devrait faire pénétrer bien profondément dans l'esprit de l'élève.

D'abord, que l'on peut *enseigner* fort peu de chose de l'art.

En second *lieu*, que les parties principales de l'art qui peuvent être enseignées consistent en règles assez définies et simples et en principes faciles à comprendre et à se remémorer et d'une application peu difficile. Ces règles sont pour l'art ce qu'est la grammaire pour la littérature. Elles ne mettront pas un peintre plus à même de peindre la Transfiguration que la grammaire n'a pu montrer à Shakespeare comment il fallait écrire Hamlet; mais, ni cette peinture célèbre ni ce grand poème n'eussent été produits, sans, d'une part, une connaissance de la composition et, d'autre part, sans la connaissance de la construction de la langue anglaise.

Et en troisième lieu, qu'après s'être rendu maître de certaines règles, l'étude de l'art consiste principalement dans l'observation et l'application constantes des beautés de la nature et de l'art, dans l'essai de réaliser en pratique ces beautés, avec l'aide des règles et des principes acquis auparavant.

En premier lieu. — Thomson dans son « Esquisse des Lois nécessaires de la pensée » dit : « L'ensemble de chaque science

peut constituer le sujet de l'enseignement. Il n'en est pas de même pour l'art; une grande partie ne peut en être enseignée. » Ceci provient de ce fait que l'art, surtout à ses points de vue plus élevés, appartient au sentiment plutôt qu'au savoir. Il peut être dégagé, développé, cultivé mais pas communiqué. Pour certaines intelligences, l'éducation artistique serait impossible sauf à un degré très faible; mais je ne veux pas insister sur ce fait, puisque personne probablement ne commencera l'étude de l'art sans avoir des dispositions qui peuvent se traduire par une capacité d'un degré plus ou moins élevé. Et, en admettant complètement l'existence des divers degrés de dispositions naturelles, je proteste énergiquement contre le préjugé qui compte sur le génie plutôt que sur le travail. Rien, sauf le génie, ne peut être dénié à un travail bien dirigé. Mais, en admettant tout cela, je désire insister sur cette idée et la renforcer, que la grande partie de l'art qui peut être apprise par l'élève ne consiste pas en leçons qui peuvent être enseignées par le professeur. La connaissance des lois, qui gouvernent la production, peut être enseignée, mais la faculté de production ne peut pas être communiquée. Il a peu avancé à la vérité dans la culture de l'art, l'étudiant qui, à la fois dans sa conception et dans son appréciation, sinon dans sa production, de l'excellence artistique, n'a pas été très souvent bien au-delà de tout ce qui pourrait être enseigné, d'une manière précise, dans une série de règles ou de leçons à ce sujet. Mon but en renforçant cette position est de convaincre l'élève qu'il doit dépendre bien plus de sa propre culture assidue que du nombre de ses leçons, ou de l'adresse de son professeur.

En second lieu. — Que cette partie de l'art qui peut être enseignée consiste principalement en règles et en principes facilement accessibles, suffisamment simples et pas difficiles à comprendre et à appliquer. Les règles pour le peintre ont trait au dessin, à la couleur, à la composition et au clair-obscur J'ai déjà parlé du dessin, et la couleur est d'une importance comparativement restreinte pour le photographe, puisque, pour le moment, ce grand élément de l'art n'est pas un des éléments sur lequel il ait un contrôle suffisant C'est principalement à l'étude de la composition

et du clair-obscur que l'élève doit appliquer son attention. Là, il trouvera ce qui est défini, réduit clairement en règle, et ce qui peut être tiré du professeur ou du livre. Il est malheureux qu'aucun livre complet et développé n'ait été écrit sur ces sujets; mais il y a divers ouvrages élémentaires dont on peut tirer les instructions nécessaires. Le « Manuel du Dessinateur » (*Sketcher's Manual*) et l' « Art Imitatif » (*Imitative Art*) d'Howard sont faciles à comprendre. Les œuvres de Burnet sur « La Composition » et « La Lumière et l'Ombre », sont excellents mais coûteux et difficiles à se procurer. Tous deux sont, je pense, épuisés et rares en Angleterre; mais « La Composition » a été réimprimée par Wilson, à Philadelphie.

Si je puis citer mes propres œuvres, je puis dire que dans « L'Effet Artistique en Photographie », j'ai réuni tout ce que je pensais pouvoir être utile au photographe sur ces deux sujets, et j'ai répété les deux règles de la composition et du clair-obscur plus succinctement dans « La Photographie en Plein Air » (1).

Que l'étudiant se rende maître de ces principes et acquière les règles dès le début de sa carrière artistique, car il se trouve là sur un terrain solide, puisque tout ce qui a rapport à l'arrangement des lignes et des tons peut être établi suffisamment clairement. Il est de mode maintenant chez certains artistes et écrivains d'art, de tourner en dérision les règles, et, en prenant leur essor vers les régions de l'extase esthétique, de se perdre dans une nuée de mots. Que l'élève ne craigne pas les règles de l'art lorsqu'elles ont trait à des sujets qui peuvent être clairement exprimés et mis en pratique. Ce préjugé qui croit au génie, plutôt qu'au travail, répudie généralement la règle et la loi et affecte de mépriser ces règles sans lesquelles les plus grands génies se sentiraient réduits à l'impuissance, au lieu du contraire. Les règles ont été observées depuis les premiers temps, elles ont guidé la main de Michel-Ange dans la réalisation de ses conceptions les plus gigantesques, et celle de Raphaël dans chaque ligne qu'il dessinait.

(1) Une traduction française de ces deux ouvrages a été publiée par Gauthier-Villars, à Paris.

On a demandé : « Quel souci les grands artistes peuvent-ils avoir des règles? Leur génie les transporte bien au-delà de telles barrières. » Mais tel n'est pas le fait : un grand artiste ajoute une connaissance des principes fondamentaux à ses autres facultés, et, plus il a de facultés, plus il fera grand usage des règles, et moins il montrera qu'il en a agi ainsi.

En troisième lieu. — Après s'être rendu maître de ces choses qui peuvent être réduites en règles définies ou en principes clairement établis, l'étude de l'art consiste principalement dans l'observation et la pratique dans laquelle les connaissances acquises sont appliquées constamment. C'est l'étude qui, pour l'artiste, n'a pas de fin et dans laquelle il acquiert cette connaissance plus raffinée, plus profonde, qui ne peut pas être aussi bien exprimée en mots qu'en action, qui souvent s'élève au-dessus des règles de l'art, sans jamais leur être opposée.

Le photographe devrait poursuivre cette étude chaque fois qu'il visite une galerie de peintures; il devra remarquer en quoi consiste la beauté de chaque tableau et comment elle a été obtenue. Le photographe portraitiste, après avoir étudié les règles dont je viens de parler, trouvera qu'il est des plus précieux pour lui de faire une étude et une analyse complète de ce que contient la *National Portrait Gallery*. Il y trouvera des exemples du portrait dans ce pays pendant plusieurs siècles; il visitera alors la *National Gallery* et comparera les œuvres des vieux maîtres des écoles du continent; il notera la grâce du Corrége, la dignité du Titien et de Van Dyck, et la magie de Rembrandt. Il discutera alors avec lui-même, aidé par ses études antérieures, les causes de ces grandes qualités. Qu'il essaye ensuite de reproduire ces beautés dans ses propres œuvres. Qu'il analyse chaque chose qu'il produit au moyen des connaissances qu'il posséde, en critiquant rigoureusement son œuvre propre, en s'assurant d'abord si elle se conforme aux conditions techniques moins importantes qui peuvent être réduites en règle, et, en la soumettant ensuite à une jurisprudence plus élevée d'excellence artistique, qu'il essaie de trouver quelle expression, quelle intention, quelle poésie elle peut posséder.

Demandez à un artiste comment il a acquis ses connaissances

artistiques et, au premier moment, il sera quelque peu déconcerté; il sera tenté ensuite de dire que c'est principalement une chose d'intuition, qu'il possédait un goût naturel. Il a naturellement étudié les règles de l'art; mais il sent une telle disposition entre sa perception et son sentiment de l'art et de ses beautés, et la pauvreté des règles qui lui ont été enseignées, qu'il est tenté d'en revenir à cette idée du goût naturel, surtout s'il a un esprit illogique. Le jeune élève doit se méfier de cette chose vague appelée le goût, et il doit acquérir la culture plus certaine qui résulte de l'étude et de la patience. Si l'artiste, qui a été interrogé, possède un esprit logique, un coup d'œil rétrospectif sur le cours de ses études l'amène finalement à une période où il ne sait rien de l'art et où il le pressent vaguement. Il a acquis ensuite les connaissances qui pouvaient être enseignées et a procédé alors à leur application; et c'est par l'observation et la patience, basées sur des règles à moitié oubliées, qui sont devenues alors presque indistinctes, qu'il a acquis cette culture artistique qui rend son jugement certain au double point de vue de l'appréciation et de la production.
